ИСКУССТВО КИНО

№1/2 **2018** www.kinoart.ru

1/2

«АРТДОКФЕСТ»_**9–73**
120 ЛЕТ ЭЙЗЕНШТЕЙНУ_**189, 200**
ЛЮБОВЬ И ГАДЖЕТЫ_**321**

**ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ/
ВИРТУАЛЬНОЕ**

Первый номер «Искусства кино» в 2018 году – документальный.

Правильнее называть его первым/вторым: мы окончательно переходим на режим «один номер в два месяца», и отныне все номера – сдвоенные.

Кино не может оставаться в изоляции от событий, которые вторгаются в нашу жизнь и меняют ее. Новый 2018 год начался с первого случая прямой политической цензуры в кинопрокате – с запрета картины «Смерть Сталина». Показы фильмов «Артдокфеста» в конце 2017-го не раз срывались активистами-экстремистами. Грань между показанным на экране безумием и его интерактивным отражением в реальности, кажется, стерлась окончательно.

Тон этого номера задан «Артдокфестом» – лучшим документальным фестивалем о России сегодня. Не только фильмами, но и событиями, из которых они родились: конфликт России и Украины, война в Донбассе, процесс Олега Сенцова, возвращение моды на сталинизм, попытка найти иной ракурс в хронике второй мировой.

На зыбкой территории постдока и постправды пытаются найти себя классики, некоторые из них, впрочем, и дебютанты: мы пишем о картинах Анатолия Васильева и Бориса Юхананова, Клода Ланцмана, съездившего в Северную Корею, Ван Бина, увенчанного в Локарно, и ушедшего из жизни новатора Харуна Фароки.

Документальное отражается в виртуальном. Новые технологии и вездесущий Интернет преображают наш опыт, позволяя найти фантастическое в будничном. Интернет-анимация и интерактивный театр, рэп-баттлы и VR, всепроникающие гаджеты и социальные сети позволяют по-новому переживать привычный мир. Серия статей на эти темы завершается художественными текстами молодых драматургов, объединенными темой виртуального и повседневного.

Скрепляющая нить номера – творчество авангардиста и основоположника мирового кино Сергея Эйзенштейна. Этой зимой мы отмечаем 120 лет со дня его рождения и 70 – со дня смерти. Мы публикуем неизданные фрагменты дневников режиссера с комментариями известного киноведа Владимира Забродина, а кинематографисты выбирают кадры и сцены из картин классика, находя в них отзвуки современности.

Фото на обложке: постер к спектаклю «Не я», режиссер Вальтер Асмус, «Фольксбюне», 2017. Foto: David Baltzer

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«АРТДОКФЕСТ»-2017

9 **МЫ И ОНИ**
«Круглый стол» «Искусства кино» на «Артдокфесте» в Риге

29 АСКОЛЬД КУРОВ, МАКСИМ ТУУЛА:
«КИНО, КОТОРОГО ЛУЧШЕ БЫ НИКОГДА НЕ БЫЛО»
«Процесс», режиссер Аскольд Куров

36 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
СТРЕЛЯТЬ/СНИМАТЬ
«Полет пули», режиссер Беата Бубенец

43 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
А МЫ ТАКИЕ ЗАЖИГАЕМ
«Обезьяна, страус и могила», режиссер Олег Мавроматти

51 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПРЕ**КРАСНОДУШНЫЕ**
«Красная душа», режиссер Йессика Гортер
«Стена», режиссер Дмитрий Боголюбов

58 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
КОЛОКОЛ
«Восточный фронт», режиссер Андрей Осипов

62 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
«МИЛЕНЬКИЙ ТЫ МОЙ...»
«Песни для Кита», режиссер Руслан Федотов

66 ДЕНИС КАТАЕВ
КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОРОЛЬ!
«Король Лир», режиссер Денис Клеблеев

РАЗБОРЫ

73 АЛЕНА ВАН ДЕР ХОРСТ:
«...Я РУССКИХ ПОНИМАЮ»
«Любовь-картошка», режиссер Алена ван дер Хорст
Беседу с победителем «Артдокфеста» ведет Никита Карцев

79 ИГОРЬ СУКМАНОВ
НЕСПЕШНОСТЬ. ПОДЛИННОСТЬ
«Завтра», режиссер Юлия Шатун

84 НИНА ЦЫРКУН
КОГДА ЧАСЫ ОСТАНОВИЛИСЬ
«Гармония», режиссер Лидия Шейнина

88 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
СКРЫТОЕ
Роман-путешествие Марии Степановой «Памяти памяти»

94 КРИСТИНА МАТВИЕНКО – МАРИНА РАЗБЕЖКИНА – ЮЛИЯ ЛИДЕРМАН
ПОСРЕДНИК
Беседа о фильме Яна Матушиньского «Последняя семья»

ИМЕНА

111 АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ
ЧЕМУ УЧИЛ ФАРОКИ
Заметки о политике видимости

121 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
СМЕРТЬ КАК ЧУДО
«Госпожа Фан», режиссер Ван Бин

127 АНТОН ДОЛИН
СОПРОТИВЛЕНИЕ
«Напалм», режиссер Клод Ланцман

132 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
НА ВЕЩЬ ЗАБЫТУЮ ПОХОЖИЙ
«Осел», режиссер Анатолий Васильев

140 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ТОЛКОВАТЕЛЬ
«Назидание», режиссеры Борис Юхананов, Александр Шейн

147 БОРИС ЛОКШИН
КРОЛИК УБЕГАЕТ
«Мошенничество», режиссер Дин Флейшер-Кэмп

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

АМСТЕРДАМ-2017

152 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ЛИЦЕНЗИЯ НА УБИЙСТВО
«Нежная кожа», режиссер Дени Коте
«Мир согласно Далибору», режиссер Вит Клусак

159 МАРИНА ДРОЗДОВА
В ЧАЩЕ
«Пирипкура», режиссеры Рената Терра, Бруно Хорхе, Мариана Олива
«Страх», режиссеры Мартин Бенчимоль, Пабло Апара
«Мисс Мария. В юбке на горе», режиссер Рубен Мендоса

СИТУАЦИИ

167 ГРИГОРИЙ ТИМЧЕНКО
ОБВИНЯЕМЫЙ БЕЗ ГОЛОВЫ
Запись репетиции будущего фильма Александра Расторгуева

ПУБЛИКАЦИИ

189 АНДРЕЙ ФОМЕНКО
ДЕДУКТИВНЫЙ МОНТАЖ
Монтаж. «Октябрь». Эйзенштейн

200 СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН
МОЯ ГОЛГОФА
Из дневников. Февраль, 1942 – январь, 1944
Публикация и комментарии Владимира Забродина

КОНТЕКСТ: ТЕАТР

225 АНТОН ХИТРОВ
КРАТКИЙ КУРС
Проекты театральной компании Rimini Protokoll

230 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
ВЕРНУВШЕЕСЯ
«Конец века / Конец круга» Александра Вартанова

233 ОЛЬГА ГЕРДТ
ВСЕ ЕЩЕ ТЕАТР?
«Фольксбюне»-2017/2018: опыт трансформации

242 АПИЧАТПОНГ ВИРАСЕТАКУН
ПЕРЕМЕНА ПЕРСПЕКТИВЫ
Беседу ведет Антон Долин

КОНТЕКСТ: ИНТЕРНЕТ

249 НИНА СПУТНИЦКАЯ
АНИМАЦИЯ ПРОТИВ ИНТЕРНЕТА

260 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ВОЛШЕБНЫЕ ОЧКИ
Большой фестиваль мультфильмов: VR-анимация

272 АНТОН УТКИН
В ОТСУТСТВИЕ ХУДОЖНИКА
Генеалогия VR

278 ТИМУР БЕКМАМБЕТОВ:
«КИНО — ЭТО СЕЛФИ РЕЖИССЕРА»
Беседу ведет Юлия Гулян

287 МАКСИМ КРОНГАУЗ
ПОШУМЕЛИ!
Оксимирон, Гнойный и язык рэп-баттла

300 АЛЕКСАНДРА АРХИПОВА, СЕРГЕЙ БЕЛЯНИН, АННА КИРЗЮК, ИРИНА КОЗЛОВА, ДАРЬЯ РАДЧЕНКО, ЕЛЕНА ЮГАЙ
ЖИЗНЕННЫЙ ЦИКЛ МЕМА

313 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ИЗ АДА В АД ПЕРЕЛЕТАЯ
Соцсети и травмы

321 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ВПУСТИ МЕНЯ
Виртуальные отношения в современных мелодрамах и романтических комедиях

ЧТЕНИЕ

337 ЕКАТЕРИНА БОНДАРЕНКО
ЖЕНЩИНЫ И ДЕТИ
Пьеса

356 ИНГА ВОСК
ГРИША
Пьеса

381 МАРИЯ ОГНЕВА
СПОЙЛЕРЫ
Пьеса

410 SUMMARY

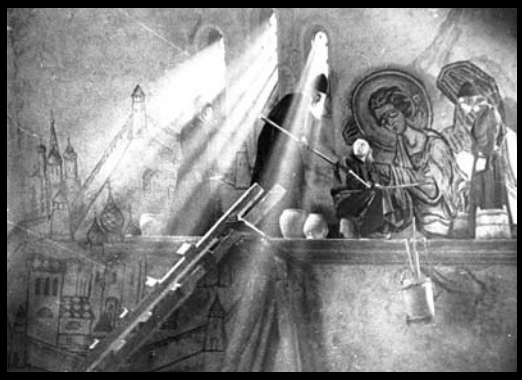
Наум Клейман

Один из моих любимых кадров был снят Эйзенштейном и Москвиным для третьей серии «Ивана Грозного». Сцена «Иван и богомазы» входила в эпизод «Прием ливонского посла», который не сохранился, как и кульминация всей трилогии – «Покаяние Ивана и исповедь». Десять позитивных срезок этой сцены спас Виктор Викторович Домбровский, второй оператор и фотограф фильма. В 1978 году он сделал с них отпечатки для выставки в фойе Белого зала Дома кино. Двадцать лет спустя восемь из них были использованы как иллюстрации к сценарной записи, опубликованной В.В.Забродиным в 38-м номере «Киноведческих записок». Сейчас, еще через двадцать лет, все десять воспроизводятся здесь (в условном порядке: мы не знаем авторского монтажа), так как без контекста не объяснить, почему я особенно люблю один из этой серии кадров.

…Во время приема ливонского посла, который заканчивается привычным приказом царя «Взять его!», что означает объявление войны Ливонскому ордену за выход к Балтийскому морю, Иван краем глаза следит за юными живописцами – они расписывают палату новыми фресками. Не дожидаясь, пока посла уведут, Иван сбрасывает шубу на трон и, оставшись в монашеской рясе, поднимается на леса. Там он начинает поучать «богомазов», что надо «чистоту письма блюсти», и тыкает «посохом в ошибки живописные», возглашая: «По образу и подобию учителя нашего Андрея Рублева писать!»

Фантазия Эйзенштейна основана на подлинном факте: в 1551 году Стоглавый собор повелел «писать иконы, например, Святая Троица, с древних икон, как писал Андрей Рублев и прочие пресловутые иконописцы…», позже царь Иван заказал для «Троицы» золотой оклад в знак особого ее почитания. Само имя Рублева

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»



благодаря этому попало в «Историю» Карамзина и стало известно в государстве Российском, давно забывшем своих «пресловутых» иконописцев.

Но вот что интересно: по сценарному тексту, царь Иван справедливо распекает «богомазов» – Смешливого, Сварливого, Завистливого и Болтливого. По кадрам же видно, как изумлены его попреками иконописцы, старательно пишущие Ангела. И внешне актеры ничуть не похожи на сценарные описания «богомазов» – один прямо напоминает обликом портрет молодого флорентийца эпохи Ренессанса. Не сомневаюсь, что тут, как и в других эпизодах «Грозного», Эйзенштейн писал для цензуры, в России обычно «логоцентричной» – полагающей, что словесная запись исчерпывает смысл зрелища. Снимал же он по образам, ясно витавшим перед его мысленным взором и иногда зарисованным на бумаге. Снимал в надежде на непредвзятого зрителя: имеющий очи да видит!

Мой любимый кадр – третий в предложенной композиции: Иван, поднявшись на леса, попадает в бьющий из окна солнечный луч и почти растворяется в свете. По древним поверьям, Свет – субстанция Божественная. В «Иване Грозном» этот образ дважды выражен мощными лучами в Успенском соборе: во время обряда венчания Ивана на царство (в первой серии) и в «Пещном действе» при обличении царя митрополитом Филиппом (во второй серии). В сцене с «богомазами» Иван, полагающий себя безграничным властителем, вдруг пропадает в сиянии Света Владыки Небесного, и все грозные упреки владыки земного теряют смысл и силу…

…Вспоминали ли Эйзенштейн и Черкасов сцену Ивана с «богомазами», когда ночью 26 февраля 1947 года на встрече в Кремле Сталин попрекал Сергея Михайловича в «незнании и искажении истории»?

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

МЫ И ОНИ

«Круглый стол» «Искусства кино»
на фестивале «Артдокфест» в Риге

Виталий Манский. Мы уже в третий раз проводим в Риге «круглый стол» журнала «Искусство кино». Надеюсь эту традицию на «Артдокфесте» сохранить, она нам необходима. Но это первая встреча, которую мы проводим без главного редактора журнала и нашего друга Даниила Дондурея. Очень грустно. Я даже не знаю, что здесь можно и надо сказать, но не вспомнить Даню не могу, потому что многое из того, о чем он думал, говорил, сейчас очень остро переживается и приобретает чрезвычайную актуальность. Дани нам очень не хватает.

Наш сегодняшний модератор – Зара Абдуллаева. Она обозначит очень сложную, на мой взгляд, тему. Ответов на вопросы, с ней связанные, я не знаю.

Зара Абдуллаева. Виталий вспомнил Даню, который всегда с ним бился, пытаясь поточнее сформулировать предмет, требующий рефлексии. В этот раз Виталий поставил меня перед фактом, оспорить который не оставалось времени, и предложил странноватую тему для обсуждения: чем отличается (и отличается ли) взгляд на российскую реальность иностранных режиссеров и отечественных? Мне не кажется, что такая проблема существенна. Точка сборки современного документального кино, да и вообще самого понятия «документальное», все более и более смутного, находится не тут. Но поскольку вызов принят, надо как-то соответствовать. Эта задорная на первый взгляд тема напоминает модные в начале 90-х беседы о том, отличается ли кино, снятое женщинами-режиссерами и мужчинами. На заре перестройки, когда интерес к русскому кино и ко всему русскому был велик, наши режиссеры отправлялись на зарубежные гастроли, участвовали в дискуссиях. На одной из них во французском городке присутствовала Кира Муратова.

←
Олег Сенцов

Там как раз обсуждались различия мужской и женской режиссуры. Кира Георгиевна, конечно, сразу оценила гротесковую ситуацию. Но смолчать было нельзя, полагалось ответить на гостеприимство организаторов фестиваля. И она сказала (чтоб отвязались), что женское кино более жестокое, людоедское. Это утверждение вызвало у феминисток полемический азарт и пылкие споры. Можно, конечно, в нашем случае порассуждать о том, например, что отечественные документалисты более – в сравнении с «иностранными агентами» – опасливы в запечатлении сегодняшней реальности. Тому есть политические причины. Или о том, что форма отечественного документального кино зачастую не перекодирована в универсальный – западный – художественный язык. Это общие места.

Но я все-таки приведу примеры. Скажем, фильм польского режиссера Ханны Полак «Человек живет для лучшего», получивший в 2014 году главный приз «Артдокфеста». Ханна снимала его четырнадцать лет и проявила невероятную терпимость, прожила колоссальный путь вместе с героиней, провела с ней почти целую жизнь, израненную, унизительную, хотя и не лишенную чудесных просветов. Можно было бы сказать, что зарубежные режиссеры имеют возможность снимать долго, что у них для подобных эпических проектов есть бюджет, который недоступен нашим режиссерам, и т.п. Спустя год после премьеры этого фильма мы с Ханной были в жюри на фестивале «Послание к человеку» в Питере. И я свидетельствую: то, что она вегетарианка, имеет гораздо большее значение для ее работы, для ее отношения к человеку, к героям, к реальности, хоть российской, хоть любой другой, чем то, что она полька. Конечно, можно было бы устроить «круглый стол» на тему «Чем отличается взгляд режиссера-вегетарианца». Но обождем, как сказал бы мой питерский товарищ.

В противопоставлении российских и зарубежных режиссеров заложена ловушка, которой я хотела бы пренебречь, надеясь на участников этой беседы. Еще пример. Шведский фильм «А была любовь»[1] тоже очень долго снимался и тоже получил главный приз на «Артдокфесте». Это кино (в отличие от фильма Полак) гораздо менее интересное. Но за ним тоже многолетняя работа, долгострой. При этом ничего нового, необычного про российского человека, про среду его обитания узнать, почувствовать зрителям не удалось, несмотря на формальный успех у жюри. В программе того же года был совершенно замечательный, оставшийся без наград фильм «Лето с Антоном»[2] Ясны Краинович (спродюсированный, между прочим, братьями Дарденн) о патриотических лагерях – их полно в России – и про мальчика, который попадает в страшные жернова военно-патриотического воспитания. Казалось бы, российский режиссер такое снимать по разным причинам не сможет. Просто побоится. Да и фильм вряд ли будет разрешен к показу. В этом случае мы должны говорить о цензуре, препятствующей высказываниям наших режиссеров, и о свободе зарубежных документалистов. Это больно, но слишком, к сожалению, очевидно.

1. Vi som alskade (2012), авторы Коге Йонссон, Хокан Пьенёвски. – *Здесь и далее прим. ред.*

2. Un été avec Anton (2012).

Дмитрий Лавриненко, Елена Волошина, Александра Лихачева

И все же выбор материала и взгляд режиссера зависят от его личности, а не от места приписки или временной парковки. Это тоже трюизм. Например, фильм «Два детства» Головнева, который снимает школьников, учителей, готовящихся к встрече с ветеранами, никаких парадных иллюзий не предполагает. Там ученики старших классов отказываются ходить к старикам с открытками и цветами, не собираются заучивать казенные тексты приветствий. Они откровенно признаются, что это им совершенно не нужно и бессмысленно. Можно было бы сказать, что они ведут себя цинично, но это не так. Они просто и естественно для себя реагируют на чужой запрос. При этом режиссер находит возможность показать и некоторое замешательство: девочки, которые нехотя, шутя и хихикая, отправляются поздравлять ветеранку, приходят аккурат в момент, когда из подъезда выносят ее в гробу. И тогда что-то до девочек вдруг доходит. Но снято это без педали.

Еще пример. Замечательная картина голландки Йессики Гортер «900 дней» про блокадников[3], беззастенчиво рассказывающая о каннибализме и резко – о нежелании смотреть парад Победы по телевизору. Муж блокадницы готов подарить ее медали режиссеру с репликой «for you» и говорит, что жена их получила за то, что не сумела умереть в блокаду, что это медали жертвы сталинского режима, случайно выжившей. Но ведь до этого фильма Александр Сокуров снял свой документ «Читаем Блокадную книгу», где похожие или другие факты так же обжигают, так же сводят с ума.

Я думаю, что самым поучительным «случаем из практики» является игровая картина Лозницы «Кроткая»[4], которую в эти дни можно посмотреть на рижском «Артдокфесте». Чем она интересна для сегодняшнего разговора? В ней есть почти идеальное сочетание взгляда со стороны, то есть взгляда европейского режиссера, который

3. http://kinoart.ru/archive/2012/01/n1-article7

4. http://kinoart.ru/archive/2017/04/chuzhoj-krotkaya-rezhisser-sergej-loznitsa

«900 дней», режиссер Йессика Гортер

дистанцирован от материала, и взгляда человека, очень внедренного, погруженного в российскую реальность. Он о ней знает не понаслышке, не только по книжкам или хронике. Так возникает обобщенный образ и пространства, и непрерывного времени, который Лозница исследует в конкретном сюжете. Довольно редкий случай. И он неординарно отвечает на вопрос, который поставил Виталий Манский. Хотя сам Лозница наверняка этот вопрос себе не задавал.

Виталий Манский. Режиссер Виестурс Кайриш[5] снимал и в России, и в Украине. Виестурс, можешь подтвердить или опровергнуть точку зрения Зары на вегетарианское кино?

Виестурс Кайриш. Я слушал и наслаждался, потому что всегда читал «Искусство кино», и сейчас очень приятно слушать автора, статьи которого читаю. На полный ответ не претендую, но попытаюсь вспомнить фильмы или свое их восприятие.

Я только что был в Карелии, объездил Ленинградскую область. Делал research для съемок. Для меня все там выглядит очень интересно и ужасно дико. Видеть памятник Ленину в каждом городе напротив церкви… Вот этого я уже не понимаю. Я думал, что сошел с ума. Все-таки, да, есть разница в нашем восприятии российской реальности. А люди при этом прекрасные.

«Кроткая» Лозницы действительно очень хороший пример. Как и «Левиафан» Звягинцева. Для меня это почти единственные примеры кино, где метафорическим языком описана и показана суть того, что в России сегодня происходит.

Мне кажется, российское кино очень зависит от жизни у денежного аппарата, а российские режиссеры вынуждены соответствовать государственной идеологии. Из-за такой ситуации возникают или откровенная пропаганда, или кино, которое не исследует политические

5. Режиссер фильма «Невидимый город», участник «Артдокфеста»-2015.

проблемы. Когда я говорю «политические», то не имею в виду только фильмы антипутинские. Я говорю, что нет фильмов о том, как должен существовать человек в сегодняшнем мире. Вот снять хотя бы про вегетарианцев в России. Это было бы интересно. Или еще пример. Мне нравится фильм Манского «В лучах солнца» о Корее, который рассказал мне гораздо больше о России. Больше, чем многие российские фильмы про отечественные проблемы.

Недавно я был в Киеве на интересной дискуссии по поводу современной политической ситуации. Тогда Павленский еще находился в Москве. Кто-то из участников той дискуссии сказал, что вся российская молодежь теперь уходит от политики. Что, например, они создали для себя рай в «Гоголь-центре» и в этом современном пространстве пребывают, могут существовать как будто вне политики. Там не критикуют власть, а просто показывают, что есть и другой мир, другая реальность. Но сейчас мы видим в связи с «Гоголь-центром» иное. Мне кажется, что, когда русская интеллигенция не протестовала против оккупации Крыма или войны на Украине, тогда и начался настоящий душевный раздел. Разрыв. Существовать в таком режиме не только режиссерам – всем очень трудно. Думаю, уже потерялась возможность как-то влиять на сложившуюся ситуацию. Сейчас вообще не знаешь, что снимать, на всем можешь попасться, у каждого могут возникнуть большие проблемы.

Виталий Манский. Неужели существует только политический аспект отношения к российской реальности? Я как раз думал, что есть и эстетический. И буквальный – на уровне профессии, технологии. Ты упомянул Павленского. Скажу о двух фильмах, которые, кстати, были на «Артдокфесте» в 2016 году: «Павленский. Человек и власть»[6] Ирене Лангеман и «Голая жизнь»[7] Дарьи Хреновой. Они вышли одномоментно, были посвящены одному явлению, одному герою. В результате картина Ирене Лангеман получает в мире больше экранов, фестивальных и телевизионных, хотя язык и подача материала в картине Дарьи Хреновой куда более глубокие. Я даже подчеркну: Даша, собственно, реально снимала всю историю и жизнь Павленского, находясь с ним настолько рядом, что была не только автором фильма, но и оператором его акций, в том числе у двери ФСБ. Но получается, что для мировой аудитории форма рассказа Лангеман ближе, понятнее. Мы что, как-то непонятно говорим? Наша речь не конвертируется на другие зрительские языки восприятия?

Дарья Хренова. Количество экранов больше зависит от дистрибьютора. И еще существует правило: если европейский режиссер показал фильм на каком-то фестивале, все его берут. Нам говорили отборщики, что они возьмут европейского и, скорее всего, не возьмут русского режиссера, потому что у них там есть «чувство плеча», солидарности.

Виталий Манский. Честно говоря, будучи одновременно и вовлеченным, и сторонним наблюдателем, я не сводил бы все проблемы к работе

6. Pavlensky: Der Mensch und der Macht (2016, Германия).

7. Международное название: Pavlensky. Life naked (2016, Россия – Латвия).

дистрибьюторов. Могу точно сказать, что когда отборочная комиссия фестиваля смотрит две картины одной, скажем так, тематики, то она принимает решение в зависимости от того, какая более понятна, актуальна, близка фестивальной аудитории.

Дарья Хренова. Мы получали и обратные реплики. Отборщики были в изумлении от того, насколько одна картина отличается от другой. Но я не хочу об этом говорить, не хочу переходить на разборки. Немецкий фильм показывает Россию как тюрьму народов. Собственно, это, вероятно, тот шаблонный взгляд, который хотят на Западе видеть и покупать. Я как русский режиссер и как человек, который ездит по стране, не вижу Россию как тюрьму народов. Более того, я ее вижу как страну наиболее свободных людей. Если уехать на Север, в Сибирь, там никакой государственности не существует и люди живут совершенно в своем мире. Они настолько независимы, настолько творческие… Возможно, Ирене тоже ездила по стране, но, видимо, у нее свой взгляд, с которым рождаются европейцы.

Виталий Манский. Я все-таки с тобой не соглашусь. Я внимательно смотрел оба фильма. Твой рассказывает историю, в каком-то смысле не учитывая аудиторию, которая не понимает, о чем идет речь. Твоя история очень интимная, ее нюансы не расшифровываются. У Ирене Лангеман все объяснено, все обозначено. Обе картины – яркие. Но твой рассказ как бы ориентирован внутрь. А рассказ Ирене – вовне, и это разные подходы. Я не думаю, что кто-нибудь из современных российских режиссеров вообще замечает или особым образом фиксирует свой взгляд на памятнике Ленину напротив церкви. Потому что мы живем между памятником Ленину и церковью. Это наш естественный ареал обитания, и мы не можем на это реагировать свежим или удивленным глазом. А Виестурс Кайриш видит в этом факте абсурд. И здесь тоже заложено противоречие. Если замечаешь нонсенс, твой зритель тоже его зафиксирует. А мы проскакиваем мимо. Мы наш абсурд видим в куда более тонких и сложных вещах. Я уже признавался, что очень люблю картину Александры Лихачевой, но, наверное, никогда в жизни не запомню, как она называется…

Зара Абдуллаева. «Длинное. Черное. Облако опускается». Изумительная картина[8].

Виталий Манский. Но не знаю, какая у нее международная судьба. Она вообще переводима на какие-либо языки? Меня бросало в жар, когда ее смотрел. Там столько всего я понимаю и чувствую про нас! Но кто-то еще на свете может тот же градус восприятия ощутить?

Зара Абдуллаева. Фильм очень неожиданный, и вся его стилистика, реплики, способ съемки требуют восприятия, лишенного стереотипов. Поздние картины Муратовой не брали на фестивали. «Предел контроля» Джармуша не взяли в Канн. Конечно, для молодых режиссеров это намного болезненнее. Но фильм Александры Лихачевой и в России не оценили. И на «Артдокфесте» он ничего не получил. Мало кто вообще о нем упоминал.

8. См.: http://kinoart.ru/archive/2015/01/k-moryu

Виталий Манский

Виталий Манский. Саша, какова судьба твоей картины за пределами России?

Александра Лихачева[9]. Не было никакой фестивальной судьбы. Мне кажется, вы правильно сказали, что она рассчитана на внутренний рынок, там какие-то наши тонкие вещи…

Дарья Хренова. Можно я про внутренний рынок? Мы сейчас подошли к сути того, что видят и чего не видят за рубежом. Вспомню историю сценаристки, с которой мы учились во ВГИКе. Ей заказали сценарий для программы «Улица Сезам». Она обрадовалась, что можно подработать, написала несколько десятков сюжетов. Американский продюсер их не взял, сказав, что там есть подтекст, двойные смыслы, а никаких двойных смыслов в их детской программе быть не может. Такой подход применим к фильму о Павленском, к «Облаку…» и другим. Может, мы говорим на каком-то своем внутреннем языке? Когда мы монтировали, продюсер Гунтис Тректерис говорил, что никакого Чернышевского никто в мире не знает и вырежьте все, что касается Чернышевского. Или про аллюзии на Достоевского он сказал: так, давайте уберем Достоевского, потому что о нем слышали, но уже никто не читает. Когда я сидела в квартире Павленского, у меня было ощущение, что я в романе Достоевского. Передать такое людям, которые не выросли на его романах, сложно. Можно сделать понятный фильм, но тебе он не будет кровно дорогим.

Виталий Манский. Получается, что в мировом кино нет сложных смыслов?

Дарья Хренова. Есть, конечно. Просто я привела пример того, с чем очень часто сталкиваюсь в работе.

Виталий Манский. Но все же у продюсера «Улицы Сезам» задачи для конкретного проекта. Фильмы о России или снятые в России, которые идут на «Артдокфесте», проходят жесткий отбор. Очень много картин

9. Сценарист, режиссер; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

«Длинное. Черное. Облако опускается», режиссер Александра Лихачева

зарубежных – крупных, бюджетных – мы не берем на фестиваль, если они упрощенные, пусть даже прекрасно, красиво снятые. Зато у нас побеждали шведская «А была любовь» Коге Йонссона и Хокана Пьенёвски и «Человек живет для лучшего» Ханны Полак, две саги. Я считаю, что режиссеры этих фильмов погрузились в российское пространство куда более глубоко, чем позволяют себе многие наши отечественные коллеги.

Дмитрий Кубасов[10]. Я согласен с Зарой Абдуллаевой: странная тема для разговора. Не понимаю, что значит «кино, ориентированное на аудиторию». Автор определяет, где он хочет снимать фильм – в России, на Украине, во Франции… Им движут какие-то другие желания, задачи. Я был в гостях у Отара Иоселиани, который очень любит фильм «Андрей Рублев», любит Тарковского. Но он все время спрашивал: «При чем здесь Андрей Рублев?» То есть ты можешь снять фильм, не называя его «Андрей Рублев», но там будет герой, будет язык, вселенная, которая втягивает точно так же. И зритель будет внутри такого кино. Речь идет не об истории той или иной актуальности, но о базовой истории. Как в фильме Алексея Германа «Двадцать дней без войны».

Виталий Манский. Когда ты снимаешь фильм «Бабочки», фильм о цинизме, как мне кажется, к твоему герою кто-то подходит и говорит о Германе. О том, что ему приз будут вручать. Твой герой отвечает, что он с Германом дружит, а ему в ответ: «Он вот полгода, как умер». – «А, умер». Меня этот эпизод трогает, потому что я понимаю всю степень карикатурности ситуации и вообще всего, что там происходит, но никого больше это не трогает, потому что никто про это не понимает. Как китайские иероглифы, как зашифрованное послание для людей, владеющих ключом к этому шифру.

10. Сценарист, режиссер; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

Дмитрий Кубасов. В «Андрее Рублеве» есть сцена со скоморохами. Как скоморохи будут понятны в стране Бразилия?

Виестурс Кайриш. Мне кажется, не надо преувеличивать роль внутреннего и внешнего рынка. Я с этим абсолютно не согласен.

Александра Лихачева. Но есть тем не менее запросы разных рынков.

Виестурс Кайриш. Россия сегодня многих интересует. Это одно из самых нервозных мест на планете. Думаю, любой отборщик фестиваля выберет скорее фильм из России, чем из Латвии.

Зара Абдуллаева. Новый этап «холодной войны» начался, и мы ждем ответов на такую ситуацию. Пока не дождались. Зато оживились слависты. К ним наконец записывается больше студентов.

Елена Демидова[11]. Мы говорим об оценках нашего кино. Понятно, что они в разное время могут различаться. Прекрасные «Беловы» Косаковского когда-то произвели безумное впечатление. Но сейчас могли бы пройти незамеченными, хотя там универсальная история. Российское кино может быть не только о России. Наш любимый Ежи Слядковский снимает фильм про водочный завод, где есть и дистанция, и внутреннее сопереживание, понимание героев. Мне кажется, так происходит не потому, что он хорошо знает реалии России, а потому, что рассказывает универсальную историю. Думаю, девушка может мечтать уехать и оказаться в той же ситуации, как на водочном заводе, в любом городке Европы. Хотя реалии отличаются. Как памятник Ленину рядом с церковью.

Многие наши режиссеры живут в России, не выезжая, варятся в собственном соку. У них не возникает дистанции, как у Лозницы. Поэтому полезно ездить на питчинги, представлять проекты, где тебя, может, и не понимают, а ты все же пытаешься объяснить и чувствуешь: вот здесь я попадаю, а здесь – мимо. Это не значит, что надо делать все так, как тебе советуют тьюторы. Но ты должен понимать другой взгляд, другое ощущение мира. Это самое главное.

Александра Лихачева. Странный запрос – делать кино о России. Я так никогда себе не формулировала. Да и многие режиссеры, мне кажется. Все пытаются снять какую-то человеческую историю. Но существуют два разных режиссерских подхода. Можно интересоваться темой, можно погружаться в тему. Можно делать кино с позиции хирурга – разрезать человека, вытащить рак печени, показать и сказать: это рак печени. Можно рассказать историю с позиции того, кто лежит на кушетке и говорит: «Мне очень больно…» Можно заниматься конъюнктурой и делать картины на злобу дня, можно делать другое кино. Мы сами во многом виноваты. Во-первых, у нас стало очень много репортажного кино. Мы перестали думать о пластике, о тонких душевных материях, перестали заставлять зрителя рефлексировать на эти темы. Не надо снимать кино «про Россию». Проблемы, в том числе политические, одинаковые везде.

Зара Абдуллаева. Все-таки не везде. Манскому повезло. Он поехал в Корею и сделал фильм о тоталитарном режиме, достигшем пика. Фильм конкретный и метафорический.

11. Режиссер, оператор; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

Виестурс Кайриш. Я видел картину Ханны Полак «Человек живет для лучшего» и не большой ее фанат, хотя она очень сильная. Посреди сеанса мне хотелось уйти: ну сколько можно свалок показывать? И вдруг я понял, что история девочки, выросшей на свалке, превратилась в фильм не о России, а о чем-то намного большем. Вот тут, мне кажется, и есть сердцевина темы, которую мы сейчас обсуждаем.

Виталий Манский. Очень точное замечание. Я процитирую программного директора «Артдокфеста» Викторию Белопольскую, которая, зная тему, ответила так: «Нероссийский режиссер снимает о России осознанно. Это его выбор, он понимает, куда едет, зачем едет. Иногда с большим чувством любви, иногда с большим чувством нелюбви, но всегда – с чувством, потому что это движение. А русский режиссер снимает не о России, а о своей жизни, жизни, которая его окружает. И это безвыборность, безвариантность, он просто снимает о том, что находится вокруг него». В этом заключается, на ее взгляд, некий, в том числе и стилистический, диссонанс происходящего.

Сергей, хочу тебя спросить. Украина была на острие мирового интереса все годы Майдана, постмайдана и сейчас, во время, к сожалению, войны. Ты можешь проанализировать внутреннее и внешнее кино об Украине? Скажем, «Зима в огне»[12], картина о Майдане, которая была номинирована на «Оскар», – это, на мой взгляд, просто выхолощенный телевизионный репортаж.

Сергей Буковский[13]. Я ее не видел, это не украинская картина.

Виталий Манский. Не украинская, конечно, но про Украину.

Сергей Буковский. Это сложная, большая тема. Тема Майдана и тема войны сегодня мало кого интересуют. Мир уже успокоился, потому что это больше ему не угрожает. Сегодня глубоких рефлексий на эту тему нет. Давайте честно: мы же хотим кино туда отправить, чтобы оно было показано в Берлине, Венеции, Канне и так далее. Внутреннего рынка у нас практически не существует, зрители не смотрят кино или очень плохо смотрят, особенно авторское. Мне кажется, мы выполняем западный, европейский заказ. Нас хотят такими видеть. Я себе не представляю, если, например, русский или украинский режиссер снимет картину «Патерсон» и отправит ее на фестивали. Нас просто не поймут. От нас этого не ждут. Нас хотят видеть другими. В перестроечное время был даже такой термин – я смягчу немного – «больная мать, обкаканные дети». Вот образ, который мы тиражируем, запускаем, выполняя этот социальный запрос. Мне так кажется.

Виталий Манский. Пожалуй, не соглашусь.

Сергей Буковский. Это то, что мы называем «глубинка на экспорт». Мирослав Слабошпицкий сделал очень сильную картину «Племя». Сейчас это явление называется «синдром Слабошпицкого», все делают под него, потому что он имел огромный успех.

Виталий Манский. Ты сказал про мать и детей. Я сделал картину о своей семье, очень интимную…

Сергей Буковский. Я тоже сделал.

12. Режиссер Евгений Афинеевский (2015, Великобритания – Украина – США).

13. Украинский документалист. Автор фильма «Главная роль» (2016); участник рижского «Артдокфеста»-2017.

Дарья Хренова, Алиса Коваленко

Виталий Манский. Я ее снимал в первую очередь для российского зрителя, до которого эта картина, по иронии судьбы, еще не дошла, мы пока не имеем прокатного удостоверения. Я рассказывал ее очень интимным и неконвертируемым языком, но она достаточно широко прошла. И она востребована, я вижу людей, которые ее смотрят, я знаю фестивали, телеканалы, которые, может быть, не так воспринимают ее, как хотелось бы, но картина постоянно где-то идет. «Родные» трогают людей.

Зара Абдуллаева. Сюжет все-таки украинский, не забывай, поэтому она востребована, надо честно сказать, что…

Виталий Манский. …Ты хочешь сказать, что это конъюнктура?

Зара Абдуллаева. Нет. Это счастливое совпадение запроса и ответа – искреннего, исповедального – с потребностью, ожиданием.

Виталий Манский. А если счастливое совпадение от случая к случаю, тогда, может быть, это закономерность? И никакого совпадения и счастья нет?

Зара Абдуллаева. Счастья нет, ты большой режиссер, и то и другое известно.

Дарья Хренова. Мы обсуждаем нынешний момент, но забыли, как воспринимали раньше русское кино. В 1920-е годы. Оно было невероятно идеологизированным, и такой идеологии не существовало ни в одной национальной кинематографии. Это сразу приобрело монетизацию и славу, потому что русский кинематограф вошел в историю как идейный кинематограф.

Виталий Манский. Хорошо. Спрошу Елену Волошину[14]. Лена, ты снимала «Выбор Олега» о русском человеке, отправившемся на войну в Украину. Для какого зрителя этот фильм? На каком языке – не буквальном, а образном – ты его формулировала для себя?

14. Режиссер фильма «Выбор Олега» (с Джеймсом Кио); участник рижского «Артдокфеста»-2017.

«Выбор Олега», режиссеры Елена Волошина, Джеймс Кио

Елена Волошина. Я русская журналистка, прожила двадцать пять лет во Франции и вернулась в Россию. На своем скромном уровне стараюсь быть связным (иногда получается, иногда не очень) между российскими реалиями и западным зрителем, которому многое про Россию непонятно. Когда мы начали снимать, во Франции никто толком не знал, что на Украине воевали российские ребята. Мы в своих репортажах про это упоминали, но по сути объяснить, почему такая война идет, было невозможно. То есть можно было, рассказав о том, что там воюют тысячи российских добровольцев. Поэтому, конечно, в первую очередь было желание показать западному зрителю именно это.

Виталий Манский. Не украинскому и не российскому зрителю?

Елена Волошина. Во-первых, если совершенно откровенно, наши герои просили не показывать фильм в России – они очень боялись за свою безопасность.

Виталий Манский. Чего им бояться в России, которая ставит памятники таким, как они?

Елена Волошина. Ну они же всё понимают. Это и есть предмет нашего фильма на самом деле. Они знают, что, когда вернутся, все будет уже совсем не так, как обещала пропаганда.

Виталий Манский. Министерство культуры Российской Федерации уже финансирует фильмы о героях-россиянах, воюющих и погибающих в Украине. Им реально ставят памятники, теперь не ночью под Псковом, а открыто. Мне казалось, что в России эту картину очень важно показать. Как, впрочем, важно показать ее и в Украине. Мы только сейчас показываем этот фильм здесь, в Риге, на «Артдокфесте», но о нем я рассказывал в прошлом году на нашей дискуссии за этим столом. Тогда здесь был Роман Бондарчук, арт-директор Docudays UA, известного украинского фестиваля, и я говорил, что нужно показать

«Выбор Олега» Елены Волошиной и Джеймса Кио. Но Роман четко формулировал: мы не допустим до нашего зрителя картину, повествующую о государственном преступнике, даже если этот преступник рефлексирует, сомневается, делает выбор в ту или иную сторону и даже переходит на нашу сторону. Я близко к тексту говорю?

Елена Волошина. Да. Это называется «цензура».

Алиса Коваленко[15]. Мы были на питчинге, и я видела трейлер про группу бывших военных, которая защищает рыбаков на Байкале…

Виталий Манский. Полиция, которая борется с браконьерами.

Алиса Коваленко. Да. Я вообще не смотрела телевидение уже, наверное, год. И тут увидела российских военных на экране совершенно в другом контексте.

Виталий Манский. Не военных, а людей в военной форме.

Алиса Коваленко. Но они бывшие военные, как я потом узнала. И меня начало трясти. Я просто почувствовала, что у меня внутри огромный комок боли и негативных эмоций. Я не могу на это смотреть. Наверное, мы прошли очень болезненный путь. Я подсознательно не воспринимаю этих людей в военной форме, говорящих по-русски. Всё – у меня блок. Я очень хорошо знаю Елену Волошину, мы друзья, но мне страшно смотреть ее фильм. Я более чем уверена, что не смогу испытать эмпатию по отношению к герою, даже если он проходит сложный путь, даже если переходит на мою сторону.

Елена Волошина. А я ответила Алисе, что мы не ждем, чтобы люди испытывали эмпатию к нашим героям. Мы постарались оставить зрителей абсолютно свободными именно в тех чувствах, которые они будут к героям испытывать. Мы старались показать их сущность и оставить зрителю выбор: любить их, ненавидеть, сочувствовать им, осуждать за их поступки…

Дмитрий Кубасов. Можно разделять журналистику и кино, можно не разделять. Но мне всегда казалось, что миссия кинофестивалей – все-таки быть кинофестивалями. Есть множество киносмотров вроде Human Rights Watch. Однажды на таком очень крупном фестивале я зашел на мастер-класс весьма уважаемого человека, который отбирает фильмы на известные европейские киноконкурсы. У него была схема, как сделать фильм, чтобы попасть на фестиваль. И он называл темы. Например, обратите внимание на Китай, на Россию: это страны, где есть проблемы, а сейчас очень важно защитить демократию. Вы можете снять об этом фильм, и у вас есть большой шанс попасть на фестиваль. Это первая тема. Вторая тема – меньшинства.

Виталий Манский. Круто. Это где-то опубликовано?

Зара Абдуллаева. Это жизнь.

Виталий Манский. Она прошла мимо меня, я так и не узнал, как можно попасть на фестиваль.

Зара Абдуллаева. Ты с правилами игры совпадаешь, не каждому дано.

Алиса Коваленко. Есть такое понятие – «слот». Если будешь говорить с любым sales-агентом, он тебе скажет про твое кино – слот или нет.

15. Режиссер; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

То есть будет у него судьба или его в лучшем случае возьмет какой-то один маленький телеканал. Если у тебя маленькая, очень интимная, экзистенциальная история про человека – понятно, что это может быть кино для фестивалей, и то не для всех. Телеканалы его вряд ли купят. Если у тебя есть слот, то есть какая-то очень значимая сегодня тема – мигранты или что-то еще в таком роде, – конечно, твое кино уже под слот подходит.

Виталий Манский. Но это ерунда. Елена Демидова напомнила нам о шедевре Косаковского «Беловы» – там ни сексуальных меньшинств, ни мигрантов – ничего подобного.

Зара Абдуллаева. Успех был в совсем другое время.

Алиса Коваленко. Это просто был интерес к России…

Виталий Манский. Хорошо. Давайте тогда вспомним фестивальные хиты последнего времени. Самая успешная российская фестивальная картина из недавних – «Кровь» Алины Рудницкой[16]. Черно-белая, скромная минималистская картина о донорской бригаде, передвигающейся по Ленинградской области. Там, кроме открытого образа, нет никаких фактур, никаких обозначений…

Зара Абдуллаева. Вот именно: открытый образ. Картина очень доходчивая, что не мешает ее прекрасности. И потом, в ней запечатлен образ России, образ бедных людей, из которых выкачивают кровь. Грубо говоря. Это тот слой, или так называемый «слот», который считывается легко.

Виталий Манский. Самый успешный латвийский документальный фильм всех времен и народов – «Старше на 10 минут» Герца Франка. Вообще мимо всего, мимо всех схем.

Зара Абдуллаева. А это другое – режиссерское – открытие. Таких радикальных фильмов в истории немного.

Виестурс Кайриш. Я хочу напомнить, что первым прорывным фильмом из России, из постсоветского пространства, был фильм Звягинцева «Возвращение», где нет вообще никакой чернухи. Эта история могла произойти где угодно. Это тотально мифическая, философская картина. Звягинцев сам уже так не снимает.

Дарья Хренова. «Старше на 10 минут» – образная картина, которая была прорывной для своего времени. Это был новый язык, открытие! Сегодня ее никто смотреть бы не стал, наверное. Никакие фестивали не купили бы. Сейчас ждут особого погружения в пикантную ситуацию, как, например, в фильме «Семейное дело»[17], где показаны отношения режиссера с бабушкой. Мало кто из российских режиссеров расскажет, что его бабушка чуть не вступила с ним в интимные отношения. Для европейского кино это нормально. А фильм «Старше на 10 минут» уже покажется абстракцией.

Виталий Манский. Могу сказать, что в русском кино интим присутствует в куда более брутальном и реальном проявлении. Европейскому кинематографу в этом плане до российского еще несколько французских

16. См.: http://kinoart.ru/archive/2014/01/v-lyudyakh

17. A Family Affair (2015) – документальный фильм режиссера Тома Фассарта (Tom Fassaert).

революций нужно пережить. В доисторические времена Расторгуев в фильме «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» рассказал нам все…

Дарья Хренова. Но там не про кого-то, а про всех в целом. Не про кого-то конкретного.

Виталий Манский. А про кого конкретно и для какой аудитории, Аскольд, ты рассказываешь в своем фильме-послании об Олеге Сенцове?

Аскольд Куров[18]. У нас была достаточно конкретная задача – сделать универсальное кино, ясное, понятное и российскому зрителю, и международному. Много задач, много линий внутри фильма, потому что нужно было рассказать кратко, но доступно об очень сложном и запутанном уголовном деле – и о самом Олеге, и о ситуации в России. Был важен контекст. Мы очень долго монтировали, было много версий монтажа. Одну мы делали с российским режиссером монтажа. Были два варианта, сделанные с европейскими режиссерами. С немецким режиссером мы не смогли продолжить из-за несовпадения по графику. Работу заканчивали с Михалом Лещиловским, это очень опытный шведский режиссер монтажа, который успел поработать с Тарковским – на «Жертвоприношении». Для чего нам понадобился европейский режиссер? Как раз для того, чтобы увидеть эту ситуацию и свой материал взглядом извне. Это очень важно. Действительно, многих нюансов и реалий мы сами просто не замечаем.

Виталий Манский. Не замечаем того, что, так сказать, ориентировано на болевые точки европейского зрителя, например?

Аскольд Куров. Для нас обыденность, что человека ведут в зал судебных заседаний в наручниках, с собаками. А в цивилизованных странах люди хватаются за сердце и спрашивают: «Что такое? Что произошло? Почему в этот день его ведут в наручниках?» Даже не в этот день – его каждый день ведут в наручниках, с собаками. «Что, его каждый раз

18. Режиссер фильма «Процесс»; участник рижского «Артдокфеста»-2017.

сажают в эту клетку?» Да, сажают в клетку. Но это ведь невозможно! Немыслимо для них. Он должен быть в галстуке, адвокат должен быть в галстуке, а не в мятой майке… Для них очень многое непонятно.

Виталий Манский. Вы делали картину, видя перед собой все же некоего среднестатистического европейца?

Аскольд Куров. Да, именно. У нас была такая задача.

Виталий Манский. А кто из наших режиссеров так делает кино? Таня, когда ты делала «Убеждения»[19], какого зрителя видела перед собой?

Татьяна Чистова[20]. У меня очень удобный фильм. Через многие зарубежные фестивали он прошел как русский. У нас он повсюду идет как польский. Если хочешь показать здесь, придумай, как это сделать. Такая возможность теперь есть.

Виталий Манский. У меня был другой вопрос. Фильм «Частные хроники. Монолог» я делал для своих дочерей. Кому ты рассказывала историю фильма «Убеждения» о молодых российских парнях, официально отказывающихся от службы в российской армии?

Татьяна Чистова. Я никакого зрителя не видела. Надеялась, что картина будет показана, а уж если кто придет – так и слава богу. Вы хотите сказать, что я должна представить себе некоего среднестатистического зрителя, европейского или нашего? Наверное, есть такие режиссеры. Я не из них.

Виталий Манский. Where are you from – название нового фильма Дмитрия Лавриненко[21]. Пишется оно по-русски и слитно – «Вэаюфром».

Дмитрий Лавриненко. Причем с ошибками. Такой панковский фильм.

Виталий Манский. Для панков?

Дмитрий Лавриненко. Да. У нас был секретный тестовый показ, это была просто угарная история, мы все хохотали. А когда я показал фильм герою, он вообще не смеялся. Для него все было обыденно.

19. См.: http://kinoart.ru/archive/2017/01/bojnya-nomer-ubezhdeniya-rezhisser-tatyana-chistova

20. Режиссер; участник рижского «Артдокфеста»-2017.

21. Режиссер, оператор, сценарист; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

Виталий Манский. Фильм снят в Харькове, а бомжи…

Дмитрий Лавриненко. Это история о человеке, который, конечно, не бомж, потому что у него, у его семьи, есть квартира в Подмосковье, в Нью-Джерси, в Харькове, дачу они собирались купить в Бахчисарае. Они достаточно упакованные люди, если так можно сказать. Этот человек живет на два дома – между Харьковом и Нью-Джерси, любит работать дворником. У него страсть к советскому периоду. Это homo soveticus, который так пугает всю просвещенную Европу. Абсолютно уникальный тип. Чем он мне приглянулся? Он любую ситуацию доводит до идиотского состояния. Абсолютно любую. Окажется он, например, в каком-либо помещении – и там сразу же все между собой могут переругаться… В общем, в фильме полно всяких неприличных драк и разных конфузов…

У меня особый статус, потому что у меня взгляд на Россию и изнутри, и снаружи. Я гражданин Украины, который прожил с 2000 по 2014 год в Москве. Снимал фильмы на русские темы, о русских людях и об украинцах. Для меня тогда не было разницы в этом взгляде, и мне хотелось бы обратить внимание на два вопроса. Есть вопросы киноведческие – о кино в целом, о том, куда оно движется. И вопросы о методе. Если говорить о методе, мне важно каждый раз очистить рецепторы, увидеть ситуацию, найти в ней что-то новое, понять, что я могу сказать. Каждый режиссер старается ставить себе разные задачи. И даже если возвращаешься к каким-то темам или они догоняют тебя из прошлого, то все равно хочется найти для них неожиданное звучание. Нам важно каждый раз изобрести велосипед, быть оригинальными, добавить свой кадр в историю.

Виталий Манский. Я хотел бы, чтобы высказались молодые режиссеры. Наша дискуссия имела для вас какой-то смысл? Или мы утонули в белорусских болотах?

Дмитрий Калашников[22]. Я не из Белоруссии, поэтому насчет болот не знаю. У меня продюсер из Белоруссии. Для меня важно, находишься ли ты в культурном контексте того, о чем снимаешь, или того, о чем думаешь. Я, например, делал свою «Дорогу» – большую его часть – для жены и пары друзей, потому что им это было интересно. Я получал прямой отклик и видел своего зрителя. Мне это было в процессе съемок очень важно. Но если думаешь о зрителе, надо также понимать, погружен ли человек в контекст того, о чем ты говоришь. И важно ли для тебя, чтобы он был в него погружен. Или твой фильм достаточно универсален и вообще любой из любой среды может его посмотреть и понять. Лично я знал, что делаю для конкретных людей. Но когда понял, что фильм может получиться, что он может быть интересен русскому зрителю, потому что он о России, я понял и то, что он заинтересует многих зарубежных зрителей тоже. Мой фильм сделан из кадров видеорегистраторов, и я знал, что это популярно везде. Но про некоторые вещи я точно знал, что «там» не поймут. Русский мат, русские реалии. Что-то я делал для себя, надеясь, может быть, что

22. Режиссер фильма «Дорога»; участник рижского «Артдокфеста»-2017. О фильме «Дорога» см.: http://kinoart.ru/archive/2017/01/varvarskoe-zrelishche-doroga-rezhisser-dmitrij-kalashnikov

кто-нибудь это заметит и будет здорово. А может, никто не увидит. Например, в фильме есть кадр, где машина проезжает по мосту, на котором в этот момент убивают Бориса Немцова. Я не хотел акцентировать. Человек, который знает этот кадр, его узнает, и это даст ему что-то большее. Но если кто-то его не узнает, это тоже, наверное, нормально. Этот кадр стоит в нужном месте, создает нужное ощущение и без контекста.

Кино о России или не о России, на мой взгляд, имеет отношение к любой стране. Тут говорили о Ленине и церкви. Даже если я это и отмечаю, показываю, если акцентирую, рассчитывая на русского зрителя, он-то, зритель, может как раз и не заметить. А европейский зритель, напротив, поймет, конечно же, о чем речь. Некоторые фильмы, снятые не в России, не на российском материале, не российскими режиссерами, могут говорить о России намного больше, чем иные отечественные фильмы. Есть все-таки универсальные истории.

Константин Селин[23]. У меня абсолютно идентичная история с аудиторией. Моя жена видела около тридцати версий «Хроник неслучившейся революции», даже две версии ребенок посмотрел нечаянно. Те, кто знает, понимают: там очень много «хороших» слов крепких мужчин. На «Хрониках…» я приобрел важный опыт. Защищал фильм на питчинге, представлял иностранным агентам на этапе, когда он еще не был смонтирован, но была снята большая часть, и я не понимал, почему не могу донести суть. Например, когда я говорил, что мои герои бастуют против несправедливого налога, градус полемики был выше, нежели когда говорил, что люди вообще переосознали свой опыт на этапе уже взрослой жизни и начали заново учиться жить. Я делал кино, основываясь на своих внутренних ощущениях, на понимании того, *как* я должен его сделать. Я выбрал самый понятный мне путь и кино об этих героях делал честно. Я хотел, чтобы оно было про русскую действительность, про душу… И я как раз видел много фильмов о России, снятых европейцами, которые любуются нашей страной без глубоких рефлексий о ней. Когда я монтировал фильм про дальнобойщиков, мне надо было поехать в Голландию поработать режиссером. Те принципы, по которым я и многие русские режиссеры строят свои фильмы, там вообще не воспринимаются. Голландская группа снимала в России, в Пскове, а я – в провинциальном городке на границе с Германией. Это было наблюдение за людьми в определенный момент, в одинаковых ситуациях. Мне было очень сложно. Когда они прислали материал, я не понимал, зачем там трансфокатор. Монтажер говорит: «Как получается, что ты снимаешь с камеры?» У меня есть, например, кадры, когда я снимаю широкоугольником мальчика и девочку на берегу, они о чем-то говорят. А у них наши бабушки сидят возле магазина, и всё. То есть формально они любуются ими, для них это экзотика, а я хочу в суть проникнуть. Это разные подходы.

Зара Абдуллаева. Но они свой взгляд любованием не назвали бы. Это вам так кажется.

23. Режиссер фильма «Хроники неслучившейся революции»; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

Юлия Киселева[24]. Я точно знаю, что у меня есть несколько фильмов, которые я даже не пыталась бы отправлять на зарубежные фестивали. Например, фильм о «скорой помощи» «Про клятву Гиппократа», где очень много местных деталей. Чтобы сделать этот фильм для зарубежной аудитории, мне пришлось бы еще много чего добавлять, разъяснять.

Виталий Манский. «Смерть господина Лазареску» тоже про «скорую помощь» и по всему миру прошел.

Юлия Киселева. На питчинге я слушала и сравнивала, как мы представляли свои проекты и как представляют их зарубежные коллеги. Они рассказывают конкретный сюжет: такой-то герой, он делает то-то и то-то. А мы очень много рассказываем о смыслах.

Виестурс Кайриш. Я вот послушал и подумал, что такая дискуссия не могла бы состояться ни в одной другой стране – ни в Латвии, ни в Голландии, ни в Америке… Тонкости русской души, ощущение «нас не понимают»… Мы давно не пытаемся делать кино про «тонкости латышской души». Кому они интересны? Где твоя история, которая может затронуть кого угодно?

Виталий Манский. Когда вы получаете деньги в Латвийском киноцентре, вам надо заработать баллы. И по вашим баллам латвийская актуальность и национальная значимость выше всего на свете, выше получения «Оскара».

Виестурс Кайриш. Не знаю, выше ли. Один из баллов – это актуальность темы…

Виталий Манский. Семь баллов – это национальная значимость.

Виестурс Кайриш. Еще баллы зависят от того, будет ли этот фильм только для латышской аудитории или все-таки для международной. Если это специфический для Латвии проект, тогда очень мало баллов дают.

Алиса Коваленко. Мой муж – француз, и мы совершенно по-разному воспринимаем многие вещи. Конечно, есть что-то универсальное, в чем мы с ним согласны, и есть что-то совсем разное. Поскольку мы работаем над новым фильмом вместе (он продюсер), это привнесло изменения в историю. Наверное, если бы я работала без него, постоянно уходила бы в какие-то детали, в экзистенциальные вопросы. Но благодаря ему мы выстроили историю, которая могла произойти где угодно – во Франции, в Бразилии, в Аргентине… Как-то на Краковском фестивале я смотрела фильм «Икона»[25] польского режиссера. Он поехал в Сибирь снимать психиатрическую больницу, где ужасные условия. Меня постоянно не отпускало ощущение, что это снял иностранец. Успешный режиссер поехал снимать в жопу и снял эту жопу. Красиво снял. Но больше никакого другого смысла я не почувствовала.

Аскольд Куров. Три года назад меня попросили проконсультировать одного канадского драматурга по поводу коммуналок в России. Человек, который никогда не был в России, не был в коммуналке, долго меня слушал о том, как устроены коммуналки. Через неделю мы снова созвонились, он сказал, что у него уже есть эскиз пьесы, называется

24. Режиссер; участник питчинга на рижском «Артдокфесте»-2017.

25. Icon (2016), режиссер Войцех Касперский.

«Коммунка»… Я говорю: «Подождите, не «коммунка», а «коммуналка». Он говорит: «Да, понимаю, но «коммунка» лучше звучит. Основное место действия – большая гостиная, где жители «коммунки» собираются по вечерам, смотрят телевизор, пьют чай и обсуждают политические новости». Я ему: «Нет, в коммуналке, которую вы называете «коммункой», не может быть никакой гостиной, там все совершенно по-другому». Он мне: «Да, наверное, но тогда у меня просто пьеса не будет работать, мне нужна гостиная, чтобы они собирались. В общем, спасибо вам». Мне кажется, это не только иностранный взгляд. Думаю, и в России достаточно режиссеров, которые хотят снимать про «коммунку», потому что так проще и незачем вникать.

И еще про «Процесс», который во многом сделан как репортаж – из телевизионных хроник. Во время съемок было очень мало настоящего кино. Есть одна сцена, которая мне безумно нравится, но я не смог включить ее в фильм. Это когда сестра Сенцова встречается с матерями Афанасьева и Кольченко, которых обвиняли в попытке подрыва памятника Ленину и Вечного огня. Они встречаются впервые. Сначала обнимаются и плачут, а потом садятся за стол в офисе одной из матерей и пьют шампанское. А вечером идут к этому монументу Вечного огня, делают селфи на его фоне.

Зара Абдуллаева. А почему ты не оставил?

Аскольд Куров. Очень сильная сцена. Но тогда мне, наверное, весь фильм нужно было бы объяснять, почему так происходит. Точно так же, как в прекрасном фильме Алины Рудницкой «Катастрофа» про Саяно-Шушенскую ГЭС, когда вдовы погибших собираются на теплоходе и вдруг поют караоке, танцуют, напиваются и ныряют в воду. Это невозможно объяснить человеку, который не родился и не вырос в России.

Зара Абдуллаева. Но если бы ты оставил эту сцену, вдруг она и без дополнительных объяснений сработала бы? Разве можно предугадать реакцию публики?

Аскольд Куров. Я решил ее не вставлять.

Виестурс Кайриш. Я сейчас читаю книгу Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики». Это так сильно. Это не только про Россию. Мне кажется, лучшего документального взгляда, чем в книге Алексиевич, нет. Вот у кого надо учиться снимать!

Зара Абдуллаева. Или у Пуйю и Серра. Недаром Марина Разбежкина в одном из интервью – что меня поразило, поскольку об этом сама давно думаю, – назвала два игровых фильма: «Сьераневаду» и «Смерть Людовика XIV», которые и есть сегодня самое точное документальное кино. Вот о чем стоило бы поговорить. Вот где зарыта собака. Но – в другой раз. Всем спасибо. ◆

Рига, 2017, октябрь

Подготовка текста Зары Абдуллаевой

Аскольд Куров, Максим Туула:

«КИНО, КОТОРОГО ЛУЧШЕ БЫ НИКОГДА НЕ БЫЛО»

Беседу ведет Екатерина Титаренко

Екатерина Титаренко. Ваш фильм впервые был показан на Берлинале в феврале 2017-го, а к концу года добрался до России, где был представлен на «Артдокфесте». Прошло время, и вы уже можете спокойно оценить «Процесс». Фильм получился?

Аскольд Куров. Я снимал год и три месяца, ровно столько же шел монтаж, потому что было совершенно непонятно, как это кино делать. Было очень много разного материала и совсем разных задач: рассказать о самом деле, очень запутанном, с кучей действующих лиц, рассказать об Олеге Сенцове, о его кино, семье, показать контекст, в котором возник и длился процесс. У меня не было опыта создания такого кино. С самого начала было ясно, что нужен очень хороший режиссер монтажа, причем из Европы, потому что хотели сделать универсальный фильм, понятный и там и здесь. У нас было три версии фильма, абсолютно разные. Одну версию мы сделали с российским режиссером монтажа, но она была бы, наверное, интересна только российским зрителям. Для человека, который никогда не жил в России, не знает наших реалий, это будет абсолютная абракадабра, в которой надо объяснять каждый шаг героя.

Екатерина Титаренко. Чем пришлось пожертвовать в окончательном монтаже? Сейчас вы бы иначе смонтировали?

Аскольд Куров. Вторую версию мы начинали делать с замечательным немецким режиссером монтажа Леной Рем, с которой работали над предыдущим фильмом – «Дети 404». Но, к сожалению, у нее был настолько плотный график, что она не смогла завершить монтаж. Дальше у нас были проблемы с поиском денег, мы долго не могли найти финансирование. Наш польский копродюсер Дариуш Яблоньский помог убедить Польский

киноинститут, но с условием участия в нашей команде человека польского происхождения. В конце концов мы познакомились с Михалом Лещиловским, великим монтажером, который давно живет в Швеции. (Он монтировал «Жертвоприношение» Андрея Тарковского и фильм о съемках. Мне кажется, это один из лучших документальных фильмов о Тарковском.)

Максим Туула, *продюсер*. Лена и Михал собирали «Процесс» с точки зрения человека, который имеет поверхностное представление о российских реалиях. Когда мы показали одну из версий польским продюсерам, они были в шоке от сцены, в которой Олега ведут по коридору в наручниках, а охраняют собаки.

Аскольд Куров. Мы привыкли, что такие вещи не нужно объяснять. Они думают, что подсудимый должен сидеть в галстуке, в костюме, рядом с таким же адвокатом, как в американских фильмах, а видят парня за решеткой. Я долго не мог отказаться от идеи использовать документальную анимацию, добавить спецэффекты, зрелищности. Но потом понял, что надо отказаться от всего эффектного, в том числе и от авторского самовыражения. Кино получилось простое, как бумага, аскетичное. Фактически последняя речь Олега в суде и собирает фильм.

Екатерина Титаренко. Но в этом фильме вы могли затронуть такие, скажем, темы, как жертвенность, вина, обдуманный поступок или случайный…

Аскольд Куров. Конечно, были разные идеи. Но я хотел связать историю Олега со своей личной историей. Мы ровесники, одновременно начали заниматься кино, оба режиссеры. До его ареста я много думал про тюрьму, несвободу. Глядя на политические процессы, которые начались после 2012 года, невольно начинаешь думать: а как бы ты себя повел? Когда к Костомарову[1] приходят в шесть утра с обыском, изымают материалы документального фильма, сразу это и на себя примеряешь. Когда арестовывают человека, которого ты знаешь лично, – совсем невмоготу. Ассоциация полная.

Екатерина Титаренко. С чем связано ваше решение минимизировать съемки родственников Сенцова, его друзей и вообще среды, в которой он жил?

Аскольд Куров. У нас было достаточно материала, большие интервью с людьми, с которыми Олег работал и общался. Очень интересный разговор с его лучшим другом, который остался в Крыму и не разделяет взглядов Олега. Он говорил, что Олег должен был в первую очередь думать о своих детях, о съемочной группе, которая ждала запуска фильма «Носорог», а не «удовлетворять свою потребность в героизме». Такого материала было много, но в этот фильм он не встал. Всегда понимаешь, что какой-то материал из этой картины, а другой – нет. Была сцена с адвокатом Сенцова Дмитрием Динзе. Это было в Ростове, жара стояла страшная. Адвокаты снимали квартиру, когда приезжали на процесс, и, естественно, все самые важные обсуждения случались дома. Было какое-то важное совещание, когда все, мягко говоря, были

1. Павел Костомаров, оператор, режиссер. – *Прим. ред.*

Акция в поддержку Олега Сенцова

легко одеты. Такие моменты являются неким препятствием, о котором сразу не задумываешься. А немецкий монтажер сказала, что невозможно вставить в такое кино подобные кадры, потому что к адвокату в трусах зрителю уже трудно относиться с серьезностью.

Екатерина Титаренко. Вы хотели бы как-то использовать оставшийся материал? Или эта тема для вас закрыта?

Аскольд Куров. Мы хотели сделать веб-док, выложить материалы дела и, самое главное, не вошедшие эпизоды. Какие-то отдельные сцены из первой версии мы даже публиковали на «Радио «Свобода» в проекте «Признаки жизни». Там есть сцена, когда в Симферополе встречаются родственники трех заключенных – Наташа Каплан, сестра Олега Сенцова, мама и бабушка Геннадия Афанасьева, мама и сестра Саши Кольченко. Сначала все собираются в офисе мамы Афанасьева, которая тогда работала в сфере туризма, пьют шампанское, плачут, вспоминая арест, а потом идут к Вечному огню, который якобы собирались взорвать их дети, и делают ночью селфи. Там все очень странно и невозможно объяснить иностранцам. Я безумно люблю эту сцену, и мне очень жаль, что она не вошла. Но она не вписалась.

Максим Туула. Когда фильм отобрали в Берлин, монтаж все еще отличался от окончательного. Как вообще в документальном кино, монтаж играет решающую роль. Аскольд несколько месяцев разбирал только материал, хронику дела.

Аскольд Куров. Очень сложно выстраивалась линия, в которой надо объяснить настолько абсурдное уголовное дело, что повествование приходилось собирать по кусочкам. Когда фильм был почти смонтирован, мы увидели пробелы и записали интервью с Дмитрием Динзе, а также с политологом Кириллом Роговым, который объяснил, как устроен политический показательный процесс.

Аскольд Куров

Екатерина Титаренко. Работая над «Процессом», вы держали в голове некие кинематографические образцы?

Аскольд Куров. Да, конечно, это очень важная часть работы. Есть такой документальный фильм «Лестница»[2] – про дело американского писателя, которого обвинили в убийстве жены, хотя на самом деле она упала с лестницы. Потом эксперты из полиции обвинялись в фальсификации доказательств. Снято отлично, потому что весь процесс показан со стороны защиты обвиняемого: как адвокаты разрабатывают стратегии защиты. Он построен по принципу качелей: то ты веришь обвиняемому, то обвинителям, и это держит тебя в напряжении в течение всего фильма. Есть еще замечательный документальный фильм «Правосудие в Венгрии»[3], который практически целиком снят в зале суда, но при этом, несмотря на двухчасовой хронометраж, это захватывающее кино.

Екатерина Титаренко. Как вы понимаете «политическое кино»? Означает ли оно для вас нечто определенное?

Максим Туула. Я считаю, что не существует политического кино. Документалисты должны фиксировать окружающую реальность. А реальность сейчас в России до предела политизирована, хотя и не находит никакого отражения в кино. Мы с моим партнером по компании Машей Гавриловой не собирались продюсировать политическое кино. Но Павел Костомаров и Александр Расторгуев, с которыми мы сотрудничали, не могли пройти мимо протестов 2011–2012 годов. В итоге мы снимаем политическое кино потому, что нужно фиксировать реальность. Если это политическая реальность или она говорит о политике – значит, надо говорить о политике.

Аскольд Куров. Когда мы снимали фильм «Зима, уходи!» про протесты 2011–2012 годов, нас было десять человек, выпускников и студентов

2. The Staircase (2004, документальный мини-сериал); The Staircase II: The Last Chance (2013), режиссер Жан-Ксавье де Лестрад.

3. Judgment in Hungary (2013), режиссер Эстер Хайду.

Марины Разбежкиной. Тогда эти протесты только начались, и я помню, что у меня была потребность в них участвовать. Я впервые пошел на проспект Сахарова, но, увидев разных людей с разными флагами, для себя там места не нашел. Своего флага не увидел там. Когда «Новая газета» предложила снять кино, я понял, что это и есть единственная возможность или даже оправдание – быть там с камерой и снимать. Мы тогда совершенно ничего не знали про политическую жизнь, как она устроена. Помню, как рисовали на ватмане политическую карту России: кто такие либералы, демократы, кто у них лидеры, кто самые яркие участники? Мы искали героев. Для нас главным критерием были интересные люди и ситуации. В итоге в фильме нет практически никаких лидеров, зато есть рядовые люди. Потом нас в чем только не обвиняли, говорили, что фильм работает на режим, что его нужно показывать по Первому каналу в прайм-тайм, что мы не показали другие силы, анархистов и еще кого-то. Для нас это было совершенно не важно, все это было в материале. Мы строили кино по принципу мозаики или паззла: встает этот кусок или нет. В фильм невозможно впихнуть все. И в «Процесс» о Сенцове тоже.

Екатерина Титаренко. Можно ли сказать, что решение снять фильм о Сенцове было важнее собственно режиссерских задач?

Аскольд Куров. Да, именно. Перед премьерой Максим Туула сказал, что это кино, которого лучше бы никогда не было. Я не хотел снимать, но мы не могли этого не сделать. В такой момент не понимаешь, чем можно помочь человеку, который находится в трех метрах от тебя за решеткой по сфальсифицированному делу, и сделать невозможно ничего. Можно только снимать кино. На «Артдокфесте» после показа фильма подошла журналистка и сказала, что следила с самого начала за процессом, но сейчас, увидев и услышав речь Сенцова, которую прежде только читала и хорошо помнит, восприняла все по-новому: Олег Сенцов для нее стал живым человеком. Это и есть задача документального кино. Когда слышишь голос, интонацию, видишь глаза, жесты, во что человек одет, это совершенно другая информация о происходящем. ◆

Марианна Киреева

«Да иди же сюда, наконец! Это знаменитый фильм, его обязательно нужно знать!..» Поняв, что встречи с прекрасным не избежать, я лениво выплыла из соседней комнаты и врезалась – именно врезалась – в этот самый кадр: распятый на корабельных талях Вакулинчук. Ввиду очередной годовщины Октября по телевизору крутили «Броненосец «Потемкин».

В свои двенадцать я толком не знала, про что эта картина; зато очень хорошо знала, что такое снятие с креста: квартира мамы-искусствоведа была битком набита альбомами по истории живописи. Произошло маленькое локальное чудо: незнание фабульных наслоений дало мгновенно прочесть глубинный, архетипический смысл этой, так поразившей меня композиции.

Мне до сих пор не надоело удивляться случившемуся. Первый увиденный в жизни эйзенштейновский кадр одновременно оказался важнейшим для понимания структуры и сути всех его главных картин. С древнейших времен крест – как пластический символ в том числе – стережет пути перехода в иное, праведное измерение, в жизнь вечную. Он же возникает и при сваливании вниз, в хаос, смерть, тьму язычества. И потому мотив жертвоприношения в момент того самого «экстазиса», выхода из себя, для Эйзенштейна узловой. Будь то рядящееся в одежды христианства ритуальное заклание в «Грозном» и «Мексике» или же добровольная искупительная жертва «Бежина луга» и «Стачки». И, собственно, самого «Броненосца…».

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Лариса Малюкова

СТРЕЛЯТЬ/СНИМАТЬ

«Полет пули»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Беата Бубенец
Россия – Латвия
2017

«Полет пули» – среди неожиданных фильмов «Артдокфеста». Сняла его Беата Бубенец, выпускница Школы Марины Разбежкиной и Михаила Угарова, по первому образованию – филолог. Ее дебют «Божья воля» (2013) – фильм-портрет православного активиста Дмитрия Энтео – также вызвал споры. Она не разоблачала и не поддерживала своего героя – присматривалась к нему как к экзотическому социальному животному. В странном поведении «православного миссионера» и провокатора нащупывала невидимые связи между присвоенным именем Энтео (означающим «в боге») и… психоактивными наркотиками – энтеогенами.

Еще более ожесточенную дискуссию спровоцировал «Чечен» (2015). Герой фильма, по его собственному признанию, всю жизнь занимался тем, что воевал с русскими, – ничего другого он не умеет. И на Майдане продолжил дело своей жизни. Многим показалось, что и после финальных титров герой остался persona incognita.

Бубенец выбирает своих персонажей не среди тех, кто ей мил, кем следует восхищаться. Ее притягивает двойственность, гуляющая сама по себе. Влекут те, кто вызывает, множит вопросы в общественной жизни. Себя Беата называет сторонним наблюдателем, и правда, в ней нет ража военного корреспондента, хлебнувшего войны, возвращающегося на адреналиновое поле опасности. По ее словам, война ее не вдохновляет. Но почему-то вновь и вновь она лезет в пекло больной действительности. Когда протесты захлестнули Киев, поехала на Майдан. Когда забрезжила возможность «воссоединения с Крымом», вознамерилась разбираться – разговаривать с приверженцами России и Украины.

Объездила Украину, Донецкую, Луганскую области. Она искала своего героя – и нашла: того самого Руслана, который стал бойцом «Айдара» и параллельно

противоречивым героем фильма «Чечен». Она хотела снимать продолжение… В городе Счастье ее арестовали милиционеры из батальона «Золотые ворота», приняв за российскую шпионку. Это было ее трудное «счастье»: место действия новой картины.

Название «Полет пули» красноречиво. Терминология снайперская. Еще раз напомнившая, что по-английски «стрелять» и «снимать» звучат одинаково. Кино, разворачивающееся у порога войны, и снимается по законам военного времени. «Иду по темному коридору школы ночью, свечу мигающим фонариком и повторяю: «Я режиссер… я режиссер… – пишет Бубенец в блоге на сайте радиостанции «Эхо Москвы» во время съемок. – Руслан научил так делать, чтобы меня случайно не застрелили».

«Полет пули»

***Из главных советов снайперу**. Следует точно выдерживать такое расстояние между глазом и окуляром, чтобы полностью и без искажений видеть все зрительное поле*.

Беата держит дистанцию с героями. Ее камера цитирует саму жизнь во всей ее шероховатости, спонтанности, объеме, провисаниях, полутонах. Камера прирастает к рукам. Блуждает, осматривается, пока не «зацепится взглядом», не остановит свой бег. Принято считать, что режиссура – прежде всего отбор. В этом кино мгновения, «летящие, как пули у виска», или, напротив, сонно тормозящие, как зимние мухи, автор не отбирает. Сама жизнь и есть режиссер, складывающий по собственной прихоти из мгновений живое, пульсирующее в непредсказуемости кино.

Кино Бубенец, нравится оно или раздражает, обладает свойством тактильности. У зрителя возникает ощущение присутствия в кадре. Словно это он сейчас, осторожно ступая, бредет по полуразрушенному мосту, втягивая запах пыли и паленой резины. Среди первых кадров «Полета пули» – элэнэровский флаг, неуважительно повисший

на перилах едва живого моста, видимо, взорванного айдаровцами. Слышим брошенное впроброс кем-то: «Даже мост не могли взорвать нормально… Ходить опасно». Здесь рядом блокпост. Граница между воюющими сторонами.

«Полет пули» означает и «полет камеры», неостановимый в фильме, снятом одним планом.

Отчего-то считается, что таких экспериментов немного. Неправда. Вспомним лишь несколько примеров игрового кино.

Самый знаменитый – «Русский ковчег» (2002) Александра Сокурова: движение по залам Эрмитажа как преодоление границ пространства и времени. Свой «Тайм-код» (2000) Майк Фиггис снял одновременно четырьмя камерами, объединив изображение с помощью сигмен-

«Полет пули»

тированного экрана, изобразив многоракурсность происходящего. Мелодраму «Суббота» («В субботу», 2003) Матиаса Бисе «сочинили» чилийские студенты: ключевое выяснение отношений между героями записано на видео. В психологическом триллере «Круг» (2005) Юрия Зельцера с помощью видеокамеры воссоздавалась панорама безумия главной героини. В малобюджетной колумбийской криминальной драме PVC-1 (2007) Спироса Статулопулоса единый кадр позволял проследить эволюцию характеров героев в пограничной ситуации. В минималистской датской драме Линды Вендель «Один кадр» (2008) принцип триединства и отсутствие склеек усиливали ощущение клаустрофобичности, напряжение конфликта поколений. Автор однокадровой черной комедии «Смерть человека на Балканах» (2012) Мирослав Момчилович имитирует фиксацию происходящего веб-камерой. Для израильского режиссера Амоса Гитая единый кадр в картине «Ана Аравия» (2013) символизирует неразрывность отношений евреев и арабов. Себастьян Шиппер, снимая криминальную молодежную драму «Виктория» (2015),

следует за героями по ночному Берлину, позволяя актерам импровизировать в рамках предложенного сюжета.

Но все это формальные и неформальные примеры кино игрового. А в полнометражном документальном Беата Бубенец – среди первопроходцев. Картина, снятая одним кадром, получилась спонтанно. Режиссер долго снимала свою эпопею о событиях на Украине: Майдан, Крым, война на востоке. Видела между Краматорском и Славянском разлагающиеся трупы. Скопилось около 500 часов материала… Осталось только выбрать.

Съемка длиной в восемьдесят минут случилась в городе Счастье Луганской области в августе 2014-го. На границе, которую организовали политики. Которую вынуждены пересекать гражданские, разрезанные по живому на «своих» и «чужих». Российский паспорт давал возможность снимать с разных точек противостояния. В какой-то момент, пересматривая съемку, она поняла: все, что хотела сказать, заключено в этих восьмидесяти минутах. Она сама не была уверена, фильм ли это или выхваченный фрагмент из мяса реальности. Или шероховатое, порой затянутое киносвидетельство? Эпизод, который следует отрихтовать и вставить в полотно про военные действия, притворяющиеся миром?

Она послала свой «фрагмент» на час десять минут Джо Бини, монтажеру Вернера Херцога, оскаровскому номинанту продюсеру Майку Лернеру, режиссеру и продюсеру Виталию Манскому. Все признали эпизод готовым фильмом, который снят одним кадром.

Из главных советов снайперу*. Не допускать сваливания оружия.*

Картинка пепельного цвета, небо – предзакатная акварель, через едва живой мост перебираются гражданские с поклажей: тележки с перцами, картошкой, хлебом. Сохранившаяся обочина моста – нитка связи между разорванными войной территориями. Машина, зависшая над провалом. В кадре человек с камерой – вроде бы он снимает, автор фильма следует за ним по мосту, кто-то все время мешает им пройти. Кажется, что смотрим кино про жизнь пострадавших от землетрясения. Внезапно все меняется. Молодой мужчина – камера случайно его приметила – делает замечание, мол, надо спрашивать разрешение: можно его снимать или нет… В рядовую перепалку врывается человек в балаклаве, приставляет ко лбу возмутившегося юноши автомат: «В референдуме участвовал? Щас посмотрим, кто такой! Щас поедешь в подвал», «Умный или шо? Щас поумничаешь».

«Умного или шо» хватают, бросают в раздолбанный «жигуленок», везут уже с завязанными глазами в штаб. Любопытно, что у одного из айдаровцев-захватчиков в одной руке камера и оружие. Такое и специально не придумаешь. Было бы игровое кино, критики бы писали о метафоре.

Захваченного в плен зовут Максим, приехал за бензином. Семью кормить надо.

Допрос в подвале. Арестованный лицом к стене, ноги раздвинуты. Проверяют на «сепаратизм»: не участвовал ли он у себя в Северном Славянске в референдуме? Допрашивает «бешеный в балаклаве», неуправляемый, из разряда самозаводящихся.

На стене подвала учебное пособие: порядок чистки и разбора оружия, учебные плакаты с танками, пушками и прочими боевыми машинами. Цепляем их «краем глаза камеры». А камера вместе с Беатой уже несется по цементным ступенькам наверх за подмогой… чтобы парня ненароком эти бешеные не убили. Пока она ведет старших, успеваем заметить, что все разворачивается в обычной школе, на время военных действий ставшей штабом батальона «Айдар». Украинская символика над школьными досками, портреты писателей, столовая, просторные коридоры с большими окнами… бойцы, спящие на матах и одеялах в расчищенных от парт классах.

Арестованному приказывают нарисовать схему, чтобы неприметно добраться до города, обойти блокпосты сепаратистов. Парень послушно рисует – блокпосты, дислокация снайперов, – поясняя, какую территорию контролируют. «Сколько сепаратистов и «российских приспешников» засели в пожарке? Хорошо бы много: жахнуть всех вместе проще, шоб люди не пострадали».

***Из главных советов снайперу**. Первый навык снайпера – правильное прицеливание.*

Начинаем себя идентифицировать с автором, ее голос слышен за кадром. То ее мучает кашель. То она бежит, спотыкаясь и едва не падая, вниз под мост. Из-за кадра она объясняет старшему, что арестованный не сепаратист, потому что храбрый, а сепаратисты – трусливые, а он «за славу Украине»… В финале она просится в очередной вояж на прифронтовую линию. Едва успевает вместе со своим старым знакомцем Русланом, ее опекающим, сделать бутерброды и – в раздолбанную белую «девятку» с надписью «Єдина Україна».

Фильм делится на две части, две темы. Первая – «продолженной войны» – стремительная, тревожная, связанная с арестом и допросом юноши. Вторая – как бы «тема любви».

После бурной сцены допроса камера выходит из подвала наверх и обращает внимание на сонного полуодетого юношу Артема, вышедшего из школьного здания во двор поговорить по телефону со своей девушкой.

Долгий, муторный, мрачный и смешной разговор. Он жестоко ревнует ее: мол, гуляет, и «вовсе не с Ларисой, а с мужиками», пока он воюет. Он заводится. Грозится расстрелять ее и ее мнимых любовников из автомата. Хотя понять этого вчерашнего ученика через пелену густого мата довольно сложно. Потом узнаем, что у самого Артема здесь в штабе есть Катька… Это не мешает ему бесконечно мучить свою девушку. Такая любовь. Такой дополнительный адреналин.

***Из главных советов снайперу**. Ствол не должен соприкасаться ни с чем!*

Всегда было очевидно: Бубенец не интересует политика. Она не склонна к обнаружению правых и виноватых. Не ищет и истоков напряжения в российско-украинских отношениях. Всматривается в человека войны как в особый психотип. Еще недавно обыкновенного гражданского. И вот другого. С измененным сознанием. Незнакомого. Отравленного. Ее герои, называющие себя цыганами, размахивают оружием, угрожают, красуются, срываются. Безбашенные, малоуправляемые, они сами и их иступленное существование, словно пули, сорванные с нарезов ствола. «Человек с ружьем» – особый феномен. «Оружие дает им чувство власти, – говорит Беата Бубенец, – одна маленькая пуля – возможно, чья-то целая жизнь. В обойме Калашникова таких пуль штук тридцать. От этого автомат кажется неподъемно тяжелым».

«Полет пули»

Косоглазый Руслан – опытный вояка, но здесь он в «эпизодической роли». Он едва ли не самый уравновешенный. Рассказывает, как внедрились к главному местном казаку в доверие, даже шашку целовали, потом арестовали, сдали начальству. Теперь он не жилец! И Руслан поправляет на лбу фуражку «не жильца» – казачьего атамана. И по одному этому жесту становится очевидно: Руслан с войны уже не вернется, она внутри.

Интересно ли автору фильма, по какую сторону конфликта воюет «человек-пуля»? Отсутствие ответа на этот вопрос смутило и даже возмутило многих… по обе стороны конфликта. В Москве недовольны тем, что «Артдокфест» включает в программу фильм с героями – боевиками «карательного батальона», которые на дружеской ноге с режиссером. Скандал разразился во время показа фильма в кинотеатре «Октябрь». Сторонники сепаратистов самопровозглашенной республики угрожали режиссеру и президенту фестиваля, пообещав устроить им «проблемы» и привести еще пятьсот человек в том случае, если фильм решат показать еще раз.

Но и украинские продюсеры испугались, требовали от Бубенец, чтобы она дала гарантии, что ничего из снятого ею не будет воспринято как антиукраинское высказывание. Вряд ли это кино им понравится – эти «герои» не слишком напоминают «храбрых сердцем». Режиссер понимает: «Фильм не про высокие подвиги, и не про то, чьи «Грады» убили больше или меньше людей. Он про крутых рисковых пацанов с автоматами, которые живут одним днем и которые почему-то именно на войне чувствуют себя хозяевами жизни».

«Полет пули» – портрет изнанки войны во всей ее тусклости, негеройстве, необаянии. Это портрет самоощущения человека войны. И того, кто держит в руках ствол, и того, на кого ствол направлен.

Все это так. Да и сама форма кино, снятого с лету, «с листа» по-прежнему примагничивает нас к запечатленной физической реальности. И все же… «Полет пули» при всех очевидных достоинствах, оставляет ощущение незавершенного эссе. Да, мы встретились с этими людьми, но так мало о них узнали, так и не поняли: почему они превратились в пули?

Уже известно, что гигантский материал не будет похоронен на жестких дисках. Беата Бубенец планирует собрать ютуб-сериал: каждый день – серия, отражающая один день реальной истории. Может, такой видеомарафон не только выявит самовоспламеняющуюся взаимосвязь: Майдан – Крым – Донбасс. Не только запечатлеет, но приблизит нас к людям войны. Поможет если не понять их, то почувствовать внутреннее состояние, травмы, раздрызг между очарованием героикой и разочарованием ее «земным» воплощением: грязь, уродство, глупость, неоправданная жестокость, моральная деградация – в общем, всеми свойствами обычной бойни, которой люди так любят присваивать нарядные эпитеты.

P.S. Показ «Полета пули» на «Артдокфесте» был сорван людьми с флагами ВДВ, кричавшими про кровь Донбасса. Вместо того чтобы посмотреть фильм, они хотели расправиться с его автором и организаторами фестиваля. И значит, глаголы «стрелять» и «снимать» становятся еще ближе. ◆

Евгений Майзель

А МЫ ТАКИЕ ЗАЖИГАЕМ

«Обезьяна, страус и могила»
Автор сценария, режиссер Олег Мавроматти
Оператор Виктор Лебедев
В главной роли Виктор Лебедев
Основано на оригинальном YouTube-канале Геннадия Горина
Продюсеры Боряна Росса, Андрей Сильвестров, Марат Гельман
Supernova
Израиль – США – Болгария
2017

1

Художник, акционист, режиссер, продюсер и политэмигрант с почти двадцатилетним стажем Олег Мавроматти вернулся в поле упоминаний и обсуждений два года назад, выпустив так называемый документальный фильм «Дуракам здесь не место» (2015). Это был авторский found footage, искусно собранный из чужого видеоблога (москвича Сергея Астахова) и многочисленных «анонимных» видео последних лет, взятых с бескрайних полей русского YouTube.

Презентации и проповеди невыдуманного Астахова в нарезке с видеозаписями реальных аварий и самоубийств не просто диагностировали российскую современность как триумф мракобесия, самодовольства и ура-патриотического сознания, сформированного условным (и в то же время вполне конкретным) Первым каналом. Эта комбинация устанавливала прямую зависимость между сомнамбулической эйфорией, которую олицетворял Астахов, и происходящим повсюду техногенным и/или экзистенциальным концом света.

Новый фильм Мавроматти «Обезьяна, страус и могила» (2017) по всем внешним и внутренним признакам продолжает экстремальное погружение в современный постсоветский мир. Вновь, и прямо, и косвенно, этот мир предъявлен пространством карнавального делирия и тотальной аномии. (Она подчеркнута и местом действия – Луганск периода военных действий.) Поначалу «Обезьяна…» кажется чем-то вроде второй серии знакомого сериала: фильм начинается с символической, снятой дроном сцены тушения пожара «Луганского, теперь уже республиканского цирка», – так подсказывает телеведущий (привет «Дуракам…» с их взрывами и густыми клубами дыма). И продолжается знакомством с новым видеоблогером, «Геннадием Гориным из Луганска».

Олег Мавроматти

Собственно, за небольшими, но очень важными исключениями весь дальнейший фильм состоит из видео, которые Горин снимает на веб-камеру у себя дома и на улице.

2

Как и Астахов, Горин – с творческой жилкой: нежно любит сказку «Маленький принц», кассету с которой еще в детстве подарила ему бабушка. Много рисует («Обезьяна, страус и могила» – название одного из рисунков). Делится бытовыми лайфхаками – например, как использовать яблочные огрызки или снять подручными средствами головную боль (эта рубрика унаследована видеоблогерами от областных и районных газет с их полезными советами для домохозяек и садоводов). Хвастает встречей два года назад с инопланетянами – с «лунатиками», которых он с тех пор научился встречать повсюду. С этой целью Горин настоятельно рекомендует смастерить легендарную шапочку из фольги и использовать ее вместе с батарейкой. (В самом крайнем случае, успокаивает Горин, можно надеть на голову и кастрюлю.) Относятся или не относятся к инопланетянам «Глеб Жеглов и Володя Шарапов», которых Горин тоже время от времени видит в Луганске, неизвестно. Но их он по-настоящему, панически боится, как, впрочем, в минуты подавленного настроения и инопланетян.

Осмысление Гориным этого мира происходит как бы опосредованно, через специальные фильтры. Для москвича Астахова такими фильтрами служили его собственные мистико-сексуальные фантазии и убаюкивающая идеология российского ТВ. Горин почти сомнамбулически погружен – или убедительно делает вид, что погружен, – в герметичный мир собственных воспоминаний, представлений, галлюцинаций.

Концентрация, даже нагромождение мемов масскульта, характерное больше для вымысла, чем для реальности, может вызвать настороженность. Но, вероятнее всего, большинство зрителей – в особенности информированных, помнящих или читавших про предыдущую работу этого автора, – без особых колебаний сочтут «Обезьяну…» еще одним found footage. Или постсинема, как называл этот метод сам режиссер. Такой вывод напрашивается еще и потому, что Горин похож на человека, состоящего на учете в психоневрологическом диспансере. (А мы ведь уже почти привыкли, что многие видеоблогеры или с диагнозом, или пытаются профессионально его сымитировать ради привлечения аудитории.) Поэтому, когда ближе к середине картины герою удается наконец вызвать огонь концентрацией воли и голоса (он пытался сделать это на камеру и раньше, но безуспешно), зритель почувствует себя обманутым. Открыв в своем персонаже чудесную способность

пирокинеза, Мавроматти добровольно и, надо признать, изящно, не меняя темп рассказа, раскрыл свои карты. А тем, кто успел поверить в то, что перед ними невымышленная правда жизни, придется перестраиваться на ходу, осознавая себя в пространстве эксперимента.

3

Попытка воспроизвести постановочными средствами гиперреалистический материал сама по себе, разумеется, не нова. В России «непричесанную» и «сырую» жизнь маргинальных героев с ее физиологическими подробностями, ментальными отклонениями и перверсивными практиками за последние двадцать лет снимали – если не считать непревзойденную Светлану Баскову, которую Мавроматти продюсировал, – и Сергей Лобан («Пыль»), и Павел Бардин («Россия 88»), и Иван И. Твердовский («Класс коррекции», «Зоология»), и Владимир Козлов («Аномия»), и другие.

Картины этого типа нередко выводят на экраны некий новый и потому малоизученный социальный тип – непривычный, симптоматичный и, как правило, малосимпатичный. В двух последних фильмах Мавроматти новой фигурой виртуализированного общества становится постсоветский видеоблогер. Именно его собирательный образ и тщательно воссозданный быт – с ингредиентами reality show и страшной городской сказки – «Обезьяна…», в сущности, и предлагает. Имперсонифицированный белорусским актером Виктором Лебедевым, проведшим огромную предварительную работу по сбору и воспроизведению манер, повадок, вкусов своего коллективного прототипа, «Геннадий Горин из Луганска» собран из реального Геннадия Горина, проживающего в Орле, а также из видеоблогера «Красное Очко» (Red 21) и еще нескольких популярных сетевых эксгибиционистов эпохи YouTube. В многосоставном облике протагониста несложно разглядеть характерные черты: привязанность к сказкам и детским воспоминаниям, культ советского прошлого, инфантилизм и нарциссизм, девиантное поведение и привычки, нередко пестуемые сознательно. Кроме того, любопытны взаимоотношения видеоблогера с так называемой реальностью.

Видеоблогеры – во всяком случае, представители того их сегмента, который изучает Олег Мавроматти, – народ, как правило, очень домашний. Большинство из них неприхотливы и способны неделями не выходить из собственной квартиры. Покойный Астахов обожал торговые центры и, очевидно, принципиальным затворником не был. Однако в своем мышлении о мире, как и в фильме Мавроматти, он существует параллельно миру большому, неспокойному, неблагополучному, не вникая в его презренную конкретику и изрекая в основном гипнотические обобщения. Горин делает регулярные вылазки наружу, где тоже бушуют драматические события, но волшебным образом не смешивается ни с ними, ни с теми смыслами, которыми эти события (и стоящая за ними большая история), казалось бы, заражают любого

наблюдателя. Встречая на улицах родного города настоящее зло, Горин остается таким же невинным, каким был до этой встречи.

Эпизоды, в которых главный герой «Обезьяны…», облизывая мороженое, совершает променад по новороссийскому массакру, – технически самые сложные и многозначительные. Действие происходит в Луганске во время войны, о чем мы узнаем из первых кадров фильма: слышим выстрелы и крики, видим с близкого расстояния убитых или раненых людей, суету горожан. Горин иногда останавливается рядом, но то ли не понимает, то ли – эту оговорку приходится делать постоянно – не хочет понимать, что происходит. «Ого! Мужик упал… Да тут прямо, как в цирке», – и невозмутимо продолжает, снимая видео, в прямом эфире читать и отвечать на вопросы комментаторов: «Я гей. Что мне делать?» – «Найти бабу!» – «Что лучше: «Роллтон» или «Доширак»?» – «Роллтон»!»

Удача этих «сценок» на улицах, тонко совмещающих документальный и постановочный материал и психологически удавшихся благодаря наложенной переозвучке, не только в комбинации страшного и смешного, трагического и вульгарного. Мавроматти сталкивает здесь две реальности: кошмар истории, от которого, как заметил Джойс, мечтаешь и не можешь проснуться, и кошмар психической реальности героя, идентифицируемой нами как мир клинического шизофреника. Но важное отличие Горина от обычного шизофреника не в наличии камеры, а в том, что он по-настоящему способен, хоть и через раз, вызывать огонь. И в этой чудесной «сверхсиле» главного героя, может быть, принципиальное отличие «Обезьяны…» от уважаемой традиции гиперреалистической парадокументалистики.

Представители этого направления, как правило, снимают чистый fiction так, как если бы это был документ. В этом и состоит логика парадокументализма – строгое правдоподобие, якобы не считающееся с требованиями хорошего вкуса, красоты картинки, технической безупречности и прочих атрибутов постановочного кино. Но особенность «Обезьяны…» – этого вполне нормального игрового фильма – в том, что ее сюжет несовместим с правдоподобием. Мимикрируя под действительность в виде реального больного, она одновременно не дает нам забыть о том, что этот больной – настоящий маг, подчинивший законы природы. В результате «фиктивность» бытия героя, подчеркиваемая свершившимся чудом и определившая дальнейшее развитие сюжета, становится определяющей чертой этого виртуального мира, что позволяет всерьез говорить и о новом герое нашего времени, и об опасности, которую он несет. Для нормального поставщика мокьюментари его герои реальны, потому что возможны. Герой Мавроматти возможен, потому что нереален.

4

Подобно свободному художнику, блогер ограничен лишь собственными предпочтениями. Как и любой независимый арт-деятель, он тоже

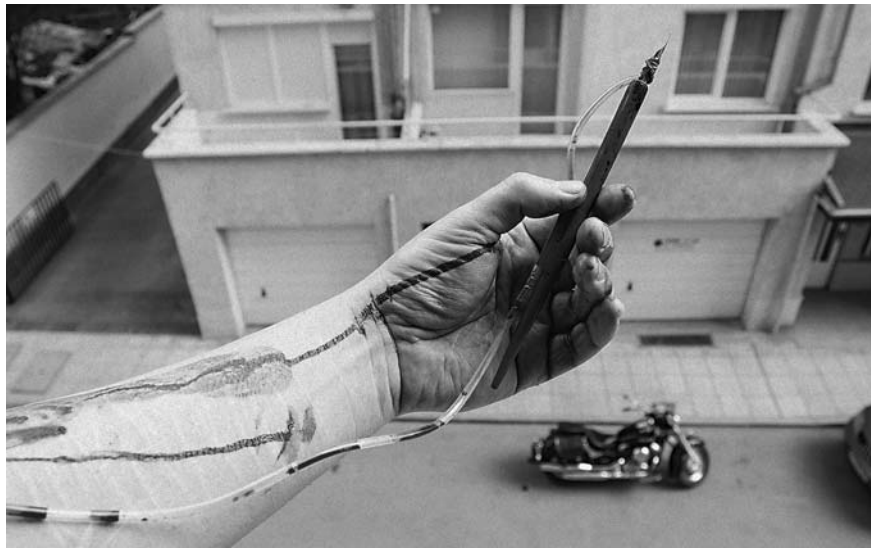
«Обезьяна, страус и могила»

универсальный внештатный комментатор и критик всего сущего, не стесненный отсутствием профессиональной компетенции. От него не ждут ни ученой степени, ни инструктажа, ни даже минимального здравомыслия. Настойчивость его саморепрезентации, критика конвенций, девиантные практики, идиотическая (по Аристотелю) или намеренно идиотическая позиция критицизма роднят видеоблогера с такой на первый взгляд далекой от них формой жизни, как художник-акционист. Поэтому попытка сопоставить, исходя из этого ракурса, фантомного Горина с его неиллюзорным демиургом-режиссером не настолько бессмысленна, как может сперва показаться.

Подобно Горину, бесстрашным чужаком блуждающему на луганском празднике смерти, выдающийся московский акционист – даже по меркам 90-х, щедрых на таланты в contemporary art, – Олег Мавроматти тоже неоднократно представал одиночкой в толпе. Идиотом среди умных. Изгоем на солидарном торжестве. Как и во время горинских прогулок на свежем воздухе, в ходе своих выступлений Мавроматти умело сталкивал взрослую реальность и собственную суверенную субъективность, прицельно вторгавшуюся в общественное пространство, чтобы высмеять или раскритиковать его.

На протяжении всего ельцинского десятилетия и некоторое время спустя Мавроматти систематически, один или в составе дружественных коллабораций, реагировал на актуальные политические вызовы. Фотографировался со снятыми штанами на фоне обгоревшего Белого дома (акция группы «Радек» «Черный верх, белый низ»[1]). Чистил томящийся в саду ЦДХ памятник Дзержинскому (саркастический отклик на инициативу парламентариев вернуть Железного Феликса на Лубянку; акция «Большая чистка»). День Победы 2000 года отметил пацифистским перформансом «Не убий»: пришедших 9 мая на Поклонную гору ветеранов, чиновников и простых жителей столицы ожидал туго привязанный колючей проволокой к дереву художник, на голой груди

1. Здесь и далее названия акций и сопроводительные тексты приводятся по изданию «Российский акционизм 1990–2000». World Art Музей, 2007, № 28–29. Автор-составитель Андрей Ковалёв.



Олег Мавроматти. Акция «Конституция»

которого жестяной банкой было выцарапано «УБИЙ» и выжжена круглая эмблема пацифика.

Начав несколько лет назад переписывать собственной кровью Конституцию РФ, к настоящему моменту Мавроматти переписал ее всю, от первой до последней страницы. Изысканный и аскетичный минимализм этой акции (в целом для Мавроматти не характерный), наверное, ближе всего к искусству Петра Павленского – самого знаменитого его последователя.

Впрочем, в отличие от запуганной и полузапрещенной современности, давно забывшей, что акционизм бывает еще каким-то помимо жестко и одномерно публицистического, – радикальные художники той эпохи высказывались не только о политике. Как и многие нынешние видеоблогеры, Мавроматти со товарищи тоже объявляли о конце света («Конец света»), искали и находили – и тоже в лесу, как и Геннадий Горин, – следы внеземных цивилизаций («Они»). Огромное внимание уделялось вопросам эстетики. Вместе с Александром Бренером Мавроматти голодал во имя «полной и безоговорочной капитуляции постмодернизма» («Голод правит миром»). Руками, облитыми бензином, играл с художником Императором ВАВА в горящие шахматы – возражая тем самым Марселю Дюшану с его культом древней игры («Пиррова победа»). В составе группы ЛИК («Лево-интернациональный культ») с помощью картонных эрегированных членов и воздушных шариков-сердечек, отпущенных лететь в зимнее небо, посылал приветы венскому акционисту Рудольфу Шварцкоглеру, якобы оскопившему себя перед камерой («Из России с любовью!»).

Среди любимых Олегом Мавроматти мотивов – провокация мистического опыта или рефлексия о таком опыте. Участники секты «Абсолютная Любовь», основанной Мавроматти и Императором ВАВА, разыгрывали библейские сюжеты на руинах стадиона «Динамо»

(«Гоморра»), просили милостыню в метро (в рамках акции Алены Мартыновой «Танцующее божество»), устраивали посвященную Юрию Мамлееву оргию в морге – распивали напитки и танцевали с мертвецами под песню «А эта свадьба пела и плясала» («Люби меня насмерть»). Перед туристами, посещавшими Кутафью башню Кремля, расстегивали молнии брюк, за которыми были скрыты зеркала, с призывом увидеть Бога («Зеркальная болезнь»/«Зеркала в штанах»).

Даже в этом поверхностном перечислении можно заметить «канцерогенность» (определение арт-критика Татьяны Новиковой) концепции искусства у Мавроматти: «Автор отождествляется с проектом, метастазой проникающим в его судьбу»[2]. И это тоже в какой-то мере сближает радикального художника с его созданным виртуальным големом – маргинальным и полубезумным экстрасенсом-видеоблогером.

5

В то же время все эти годы Мавроматти много размышлял о статусе искусства в обществе и о том, на чем держится этот статус. Пожалуй, именно этой озабоченностью (в еще большей степени, чем отождествлением проекта с автором) и обусловлена чрезвычайная серьезность его искусства. И отличие Мавроматти от его не менее ярких коллег – Александра Бренера, Олега Кулика, Анатолия Осмоловского. В 90-е, когда слова произносились быстрее, чем мозг говорящего успевал их осмыслить, Мавроматти изо всех сил сопротивлялся этой «пустой вербальности» (Андрей Ковалёв), профанирующей и выхолащивающей суть искусства. Отсюда такие акции «Абсолютной Любви», как «Минута молчания» в радиоэфире «Эха Москвы», когда Мавроматти и Император ВАВА проткнули себе языки шприцами, или «Зашивание губ» в ЦСИ (заметим, это была семантически более сложная работа, чем последовавшая спустя много лет знаменитая реплика Петра Павленского, с которой он впервые заявил о себе как акционист).

Даже игровые кинопроекты Олега Мавроматти (фильмы со Светланой Басковой и его собственные) всегда как будто стеснялись чистого нарратива, стремясь насытить постановочный сюжет непостановочным, экзистенциальным опытом, зачастую психически или физически травмоопасным. Отсюда и участие в этих фильмах не просто актеров, но таких «свободных радикалов», как Сергей Пахомов (Пахом) или Александр Маслаев.

К самому знаменитому своему перформансу – распятию во дворе Института культурологии, стоившему художнику уголовного дела и вынужденной эмиграции, длящейся до сих пор, – Мавроматти пишет предуведомление, в котором ставит вопрос о «глубине произведения искусства». И напоминает, что для искусства помимо Игры необходима Жертва. Именно самопожертвование и боль, согласно Мавроматти, могут служить ориентирами подлинности в мире, где подлинного осталось не так уж много. Именно следование этим ориентирам, которые

2. Из рецензии Татьяны Новиковой на акцию Олега Мавроматти «Господин Х» в Галерее М.Гельмана (Москва). – «Художественный журнал», 2001, № 36.

не так-то просто «процитировать», могут обеспечить художнику «право на высказывание». Таким образом, трагический смысл того памятного выступления – в постановке проблемы сходства и подобия, верификации и идентификации. Потому и называлось оно «Не верь глазам», а на спине художника было вырезано ножом, казалось бы, лишнее пояснение: «Я не сын Бога».

Право на высказывание может стоить ответственному художнику не только родины, но и жизни. В фильме Мавроматти «Крысы покидают супермаркет» – этой реплике из платоновского диалога «Федон», родившейся в нашем обществе спектакля, – художник-иммигрант выпивает яд, чтобы обратиться к человечеству в минуты, оставшиеся перед неизбежным уходом из жизни. Но право на высказывание – это и есть в конечном счете право на жизнь. В перформансе «Свой/Чужой» Мавроматти отдает голосующей публике право выбрать, жить ему или умереть: если бы за смерть художника проголосовало вдвое больше зрителей, специальная компьютерная программа подключила бы к телу автора смертельный электрический заряд.

Может быть, именно в понимании того, что право на высказывание не есть нечто само собой разумеющееся, и спрятано ключевое различие между «Геннадием Гориным из Луганска» и его верховным создателем.

Постсоветский видеоблогинг – как он представлен и осмыслен в последних фильмах Мавроматти – есть свободное самовыражение, не обремененное ни проблемой права на высказывание, ни тем более проблемой глубины этого высказывания. (В то же время оно неподцензурно и не коррумпировано связью с той или иной институцией.)

Это живая, льющаяся с мониторов субъективность, в самой форме которой заложено противоречие. Перед нами эксперт, экспертом не являющийся; телеведущий без телевизионного канала; человек, не дотягивающий до субъекта, или субъект – но безответственный, бессвязный и ни за что не отвечающий. Собирать о нем found footage – значит не понимать суть явления и выдавать за документ то, что документом не является. «Вы нас даже не представляете», – острили питерские интеллектуалы на протестных митингах 2011–2012 годов. «Подписывайтесь на наши каналы, мы не представляем ничего вообще!» – мог бы бодро подхватить в ответ и «Геннадий Горин из Луганска», и его многочисленные прототипы. Но чтобы понять это «квантовое» ускользание видеоблогера от любой субстанциональности, чтобы разглядеть эту «сияющую пустоту» видеоблогинга как его принципиальное и, если угодно, эстетическое условие, режиссеру потребовалось создать его тщательную стилизацию. ◆

Елена Стишова

ПРЕКРАСНОДУШНЫЕ

«Красная душа»
De Rode Ziel
Автор сценария, режиссер
Йессика Гортер
Оператор Сандер Снуп
Композитор Рутгер Зюйдервельт
Zeppers Film in co-production with IKONdocs
Нидерланды
2017

«Стена»
Автор сценария, режиссер
Дмитрий Боголюбов
Оператор Владимир Кулешов
Feeling Reality
Россия
2017

Дерзкая Йессика Гортер назвала свой новый фильм «Красная душа», закладывая в этот неологизм двойственную семантику русского слова «красный»: почти забытую старинную и современную. В древнерусском языке красный – это красивый, в современном – обозначение цвета и, как повелось с гражданской войны прошлого века, ник большевистского, левого крыла социального авангарда. Антоним белого движения. Иносказательный смысл принадлежности к левым слово «красный» сохраняет и в переводе. Но его словообразовательная активность переводу не подлежит. Зато Йессика Гортер, много и нетривиально работавшая с русскими реалиями, отлично знает, что понятие «пре-красно-душие», которому нет аналога в европейских языках, того же корня. Не владея русским в совершенстве, она интуитивно точно использует игру слов: красный, красная душа, (пре)краснодушие.

«Красная душа» – ее третий полнометражный русский проект. Первым был «Питер» (2004) – о жизни петербуржцев в новые времена. Второй – «900 дней» (2011), фильм о Ленинградской блокаде, получивший престижный приз «Артдокфеста». А начинала она поэтичной короткометражкой «Паромщик на Волге» (2000). Словом, Йессика Гортер – держатель русского дискурса в европейской документалистике и в обозримом будущем вряд ли расстанется с ним. Ей удалось невероятное: понять обычно непостижимый для иностранцев русский менталитет. Оттого ее проекты легко ложатся в русский контекст, более того, они еще и создают новые контексты.

В Ленинградской области, в Карелии, в окрестностях Северодвинска сняты места захоронения жертв Большого террора. Атрибутировать братские могилы,

вырывать из забвения имена бессудно расстрелянных и тайно похороненных пытаются историки, архивисты и волонтеры, открывающие все новые полигоны с затерявшимися на русских просторах могилами. Работа адовая, не за страх, а за совесть, властями практически не поддерживается. Власти не заинтересованы, чтобы все тайное стало явным, чтобы преступления тоталитарного режима получили адекватную оценку, отраженную в законодательных актах. Углубляющийся на глазах раскол в российском обществе, где одни истосковались по сильной руке и конкретно соскучились по Сталину, а другие уверены, что «организатор и вдохновитель всех наших побед» должен быть объявлен вне закона, – ситуация, идеальная для адептов формулы «разделяй и властвуй». На своем актуальном опыте убеждаемся, какие возможности для пропагандистских манипуляций открывает подобная стратегия.

Ни разу не являясь ни политическим, ни пропагандистским, фильм «Красная душа» исследует духовную ситуацию в российском обществе, представляя – по горизонтали и по вертикали – разные срезы внутреннего конфликта. Это документальный эпос о мертвых и живых, об отношении живых к мертвым (все еще!) противоречивом. Автор знает больше, чем говорит в кадре. В неозвученном контексте мерцает первопричина этих противоречий, которая коренится гораздо глубже, чем любовь или нелюбовь к сильной руке. Вот почему фильм, смонтированный главным образом из репортажных съемок и синхронных интервью, я назвала бы историко-культурным проектом.

На авторскую концепцию работает сам замысел, восходящий к ментальным структурам русской души, однажды поверившей в большевистскую утопию и не избывшей этой веры по сей день. Важны и такие детали, как отсутствие имен у большинства персонажей, снятых в фильме с их добровольного согласия. Их сгоревшие в огне Большого террора матери и отцы названы по именам. А престарелые (уже!) дети, свидетели ареста родителей, пополняют бесконечный *типологический* ряд травмированных террором. Рефлексируют ли они свою пожизненную травму, полученную в детстве? Этот вопрос подвешен в пространстве фильма, но не предполагает окончательного ответа. Сестры из Северодвинска – те не носятся со своей детской болью. Истово блюдут родные могилки, целуют медальон мамочки, отсидевшей десять лет по доносу родственницы, благодарят бабулю – не отдала сирот в детдом, вырастила. А дочь расстрелянной в 1937 году Нины Захаровны Делибаш, сама уже бабушка, не может забыть ту ночь, когда забирали отца с матерью; реабилитация родителей не примиряет ее ни с утратой, ни с собственной драматической судьбой.

Режиссер тянет через толщу фильма несколько индивидуальных историй, добиваясь объемного представления о так и не ушедшей советской эпохе, преломленной в человеческих судьбах самым непредсказуемым образом. К примеру, фотограф средних лет недавно потерял сына – наркомана. Винит во всем перестройку, считая ее «ошибкой,

которая привела к самому большому разочарованию». Безутешный отец уверен, что сына погубила тлетворная среда – стиль жизни, при Советах немыслимый. Ему вторит благообразный дед: «Мы жили и работали за идею, а не за зарплату. А вот про эти гулаги мы просто не знали»...

Милейший Юрий Вяземский, профессор МГИМО, писатель, полиглот и бессменный ведущий телепрограммы «Умники и умницы», прекрасно осведомлен о новейшей истории страны, его родственники пострадали в ГУЛАГе, выживали в Ленинградской блокаде. Что не мешает ему быть убежденным монархистом. Президента Путина он считает монархом и «готов в ножки ему поклониться» за спасение России от демократии образца 90-х. Россия еще не созрела для демократии, уверен Вяземский.

Созрела или не созрела? Об этом стоит подумать, коль скоро демократия и либерализм в постперестроечной России обросли «национальными особенностями» так густо, что привычный смысл классических понятий вывернулся наизнанку как бы в насмешку над перестроечной утопией.

Этот обертон не гаснет в слоях фильма, он добавляет масла в огонь, костер раскола искрит и потрескивает. С первых кадров я пыталась прикинуть, за кем сила – за «красной душой» или за ее противниками. Получалось примерно пятьдесят на пятьдесят. И то, скорее всего, благодаря автору. Йессика Гортер решительно не хотела упреков в необъективности, обвинений в лоббировании какой-то из противостоящих сторон. А я, признаюсь, невольно лукавила, подгоняла фильм к желаемому ответу. Но куда девать статистику, оглашенную в процитированной на экране передаче Петербургского ТВ? В конце 80-х прошлого столетия 8 процентов опрошенных называли себя наследниками Сталина, а сегодня их доля измеряется 52 процентами. На экран проецируется кроваво-красная карта Советского Союза: на ней отмечены пятьдесят три лагерных управления ГУЛАГа. Ближе к финалу в фильме мелькнет молодой человек, не заставший советскую эпоху и знать про нее ничего не знающий. Ему, однако, хватает самомнения ответить за весь народ. Народу, мол, надоели разговоры про ГУЛАГ. Отстаньте от людей, дайте им жить, как они хотят. Этот прагматик нынешнего разлива мне не близок, скорее неприятен, однако благодаря ему я вспоминаю бердяевскую убежденность в том, что русский народ живет только органическими идеями и никогда – критическими. (Возможно, эта максима относится не только к русскому народу.) Не знаю, штудировала ли Йессика Гортер русского философа, но, снимая синхрон теток на Красной площади рядом с бюстом их кумира Сталина, она бестрепетно выслушивает то, что меня бесит на раз. Политкорректность работает? Или она внутренне готова слышать, что слышит? Тетеньки с комсомольским задором заявляют, что Сталин для них – это мощь страны, мощь индустрии, социалистическая демократия, социальная справедливость и еще куча всякого, с их точки зрения, позитива.

«Красная душа», режиссер Йессика Гортер

Они – жертвы пропаганды? Они – зомби? Можно думать и так. А можно иначе: их личные интересы ущемлены, социальные завоевания, которыми кичилась советская власть, обратились в прах, пенсионерки не вписались в новые правила жизни, будущее не обещает им ничего – так да здравствует прошлое! Тетеньки, в общем, безвредны в своем неприятии нынешних нравов. Зато они – основной электорат коммунистов, те их поддерживают материально. Напротив, агрессией заряжена группа братков, целенаправленно и в темпе, будто в наступление, идущих к бюсту своего кумира. Двое заносят габаритную картину типа иконы. В центре композиции – Сталин, будто пречистая дева, весь в белом и с погонами генералиссимуса. Напоминает кадр из приснопамятного блокбастера Михаила Чиаурели «Падение Берлина».

В контрасте с этой «группой товарищей» – студенты-историки на молодежном образовательном форуме «Таврида». Они радуют недетскими оценками сталинской эпохи, зато их куратор, не сильно старше, самодовольно несет советского происхождения пропагандистскую «пургу», подавая ее как новый источник информации для анализа второй мировой.

«Красная душа» тестирует духовное состояние российского общества, ориентируясь на средние и низовые слои населения, на тех, кто за пределами медийного интереса. Этот последний определяется рейтинговым потенциалом события или персонажа. Исторически важная работа по возвращению имен невинно погибших в ГУЛАГе давно вне фокуса медийной привлекательности, она, по сути, отдана волонтерам. И лишь подвижники, такие как снявшийся в «Красной душе» питерский историк Анатолий Разумов, глава организованного им исследовательского центра «Возвращенные имена», не дают остановиться этой тяжелой работе.

«Стена», режиссер Дмитрий Боголюбов

Вот местечко Ширшема под Северодвинском. По сведениям архивистов, здесь, в лесу, закопаны не менее двадцати тысяч казненных без суда и следствия. Восстановлено три тысячи (!) имен, и это пока все. Женщина-активистка (вот тут и пожалеешь, что имя ее неизвестно!) собирает в пластиковую сумку – что бы вы думали? – «артефакты» тоталитарной эпохи, фрагменты костей захороненных здесь зэков. У нее большой опыт, она без труда отличает шейный позвонок от поясничного.

На другом полигоне (Левашово Ленинградской области) смотритель кладбища затеял частный музей, в центре поставил портрет Сталина и сетует на то, что никак не удается достать бюст вождя. Как говорится, без комментариев.

В процессе просмотра фильма (конечно же, неоднократного) я вдруг поняла, что моя собственная позиция в отношении «красной души» стала более взвешенной, что ли. Менее радикальной – уж точно.

«Краснодушие» иных параллельно их же «прекраснодушию», вот ведь какой оксюморон.

Финальный синхрон с сестрами из Северодвинска, возможно, был шоком для съемочной группы. Позиция этих женщин мне более понятна, чем голландским кинематографистам. Как бы глубоки и серьезны ни были их штудии в подготовительный период, прочувствовать умом непостигаемый русский патриотизм можно только на генетическом уровне. Во время съемки вспыхивает момент, когда инициативу берут интервьюируемые. Прямо, не тушуясь, пожалуй, даже строго, они спрашивают режиссера: зачем, с какой целью снимается фильм, не станет ли он очернением (*именно это слово*) их родины? И добавляют, что их мама, та, которая отбыла десять лет сталинской каторги, никогда никого не винила, принимала свою личную драму как судьбу.

Что означает такого рода фатализм – «краснодушие» («жила бы страна родная, и нету других забот») или все-таки «прекраснодушие»? Лично я склоняюсь к последнему.

Расставлять оценки и комментировать не стану, тут в самый раз перечесть бердяевские сочинения – «Истоки и смысл русского коммунизма» и «Русскую идею». Николай Бердяев как раз выводил склонность русской души к утопии коммунистического рая из того типа религиозности, который оформился в понятие «православие». В риторике персонажей «Красной души» нет православных матриц типа «на то Божья воля», камера не ловит в визир маковки православных храмов, то есть режиссер не связывает феномен «красной души» ни с православной догматикой, ни с агностицизмом. Полагаю, не случайно.

Йессика Гортер понимает неподъемную сложность религиозной проблематики, да еще на русской почве. Однако истоки именно там. Об этом проповедовал и писал отец Александр Мень, за что и был зверски убит.

Близкий «Красной душе» по авторской задаче российский фильм Дмитрия Боголюбова «Стена» (2017) впрямую столкнулся с актом религиозного поклонения. В сердце Москвы. У Кремлевской стены. 21 декабря 2016 года у постамента Сталину в день его рождения камера зафиксировала – ни больше ни меньше – картину молитвенного поклонения идолу. Сюда пришли, казалось бы, по определению атеисты. Коммунисты разных возрастов. Крестное знамение, однако, нынче никому не возбраняется. Верности коммунистическим идеалам оно не помеха. Как и очередь к гранитному цоколю с бюстом кумира (надо сказать, хорошо организованное мероприятие) вполне сравнима с языческим капищем. Пользуясь православной символикой, люди ничтоже сумняшеся выражают свои чувства человеку некогда неограниченной власти, погубившему десятки миллионов соотечественников. Кто-то падает на колени, кто-то целует портрет, поставленный среди цветов, женщины… те то шепчут, то молятся, бабуля в пуховом платке читает псалмы, другая в митинговом темпе шпарит самопальные вирши, а дама вполне себе интеллигентного вида читает знаменитое в свое время стихотворение Исаковского «Оно пришло, не ожидая зова…».

Народу в этой очереди – не перечесть. Поклониться своему герою пришли ветераны в полковничьих папахах, коммунисты с красными знаменами, очень много молодых людей, женщины в основном пожилые, но молодые лица тоже были. В толпе поклоняющихся можно было заметить и Геннадия Зюганова, лидера российских коммунистов. У Кремлевской стены собрались не какие-нибудь проплаченные люмпены и бомжи с московских вокзалов, не фрики, сбежавшие из-под медицинского надзора, – нет, нормальная публика, небедная, добротно одетая. Словом, наследники Сталина. Красные души. Не православие они исповедуют, пусть и крестятся невпопад, – они исповедуют

тирана и связанную с ним идеологию. Метнулась девушка в черном, прокричала проклятье в сторону каменного идола, назвала его Иудой русского народа – чуть было обедню не испортила. Мужчина в офицерской шинели профессионально, одним броском выволок девушку за пределы очереди.

В фильме нет авторского комментария, нет диалогов, есть «гур-гур» очереди. Проект авангардистского извода. Та же композиция, что и в знаменитом фильме режиссера Павла Когана и оператора Петра Мостового «Взгляните на лицо» (1966). Только у Когана дело было в Эрмитаже и он снимал лица людей, пришедших посмотреть на «Мадонну Литту» Леонардо.

«Стена» – тоже прямое кино, снятое и репортажно, и статичной камерой. Лица – закрытые, стертые, с выражением дежурной торжественности момента – неинтересны. А коллективный их портрет в динамике движения к цели – к цоколю бюста, утопающего в красных гвоздиках, – документ огромной, даже устрашающей силы. Сотни «красных душ» пришли на Красную площадь, чтобы выплеснуть на миру языческие страсти: верноподданически упасть в ноги к тому, чьи жертвы, неопознанные и безымянные, лежат в лесах под Питером, в Карелии, в Северодвинске, где снимался и голландский фильм. Да только ли там?

«...а по бокам-то все косточки русские. Сколько их!» ◆

Максим Казючиц

КОЛОКОЛ

«Восточный фронт»
Автор сценария, режиссер
Андрей Осипов
Композитор Антон Силаев
«Точка зрения»
Россия
2017

«Восточный фронт» Андрея Осипова представлен на международном кинофестивале «Артдокфест»-2017 в качестве особого события.

Режиссер известен своими документальными фильмами о культуре Серебряного века и ее трагической гибели («Голоса», 1997; «Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя», 2002; «Страсти по Марине», 2004; «Коктебельские камешки», 2014). Не менее знамениты его картины о делах военных и государственных («Et cetera: Семь войн – от японской до чеченской», 2001; «Спасти и сохранить», 2013).

«Восточный фронт» – монтажный фильм о второй мировой войне, в кадре на протяжении часа в основном солдаты вермахта. В официальной аннотации написано лаконично: «Фильм показывает войну глазами немецких солдат. Это рассказ о судьбоносной роковой ошибке выбора, который стал причиной самой жестокой войны за всю историю человечества»[1].

По словам президента «Артдокфеста» Виталия Манского, «Восточный фронт», уже включенный в программу фестиваля, был частично отредактирован по рекомендации Министерства культуры РФ (выделившего средства на производство проекта)[2].

Немецкая и союзническая кинохроника в кадре тщательно отобрана и виртуозно перемонтирована. Архивные военные материалы в России для концептуальных кинопроектов использовались и раньше – прежде всего Михаилом Роммом («Обыкновенный фашизм», 1965), Александром Сокуровым («Соната для Гитлера», 1989). Одиннадцатиминутная работа Сокурова в свое время была отправлена на полку – и среди всего прочего из-за материала. Фактически любой фильм в России, ставящий философские вопросы

1. «Восточный фронт». Информация о фильме. // АртдокМедиа. URL: https://artdoc.media/movie/vostochnyy_front_2017_60/

2. «Восточный фронт»: фильм о нацистской Германии, отредактированный Министерством культуры, «Артдокфест» показывает картину в оригинале. // Medusa. Информационный портал. URL: https://meduza.io/feature/2017/11/10/vostochnyy-front-film-o-natsistskoy-germanii-otredaktirovannyy-ministerstvom-kultury

о войне и мире, гуманизме и тоталитаризме, свободе и вере, но особенно на материале второй мировой, обречен на пристальное внимание государственных инстанций, и ему вовсе не гарантировано всеобщее зрительское признание. Страна заплатила за победу слишком высокую цену. И все же именно военная тема в России всегда была показателем духа нации.

Сложность задачи Андрея Осипова возросла на порядок: в стране, отдающей «очередной интернациональный долг», сделать фильм о безумии войны как таковой.

Неудобный материал, отсутствие легко прочитываемого месседжа, никакого закадрового комментария: шумы и кое-где лирическая му-

«Восточный фронт»

зыка. «Восточный фронт» далек от жанра видеопрезентации официально согласованных многолюдных мероприятий, он априори не рассчитан на массового зрителя. В свое время Жан Бодрийяр назвал СМИ и экранные искусства, которые, может, и не хотят, но все равно становятся *официальными*, – «нетранзитивными медиа». Интерактивность коммуникации между народом и властью иллюзорна: на деле она работает только в одну сторону.

Если судить по экспозиции фильма «Восточный фронт», до войны нацистские солдаты определенно были самыми обычными людьми. В кадре по большей части несерьезные, молодые смеющиеся лица. 30-е в Германии – дивное время: все блага экономического подъема, но между тем промышленность усиленно производит вооружение, население изучает военное дело. Всего-то требуется блюсти партийные ценности и сохранять лояльность: народ в кадре массово присягает фюреру.

Далее большой блок – пресловутая «скоротечная война». Войска вермахта до поры до времени почти беспрепятственно углубляются в Россию. С немецким педантизмом оккупанты сбивают звезды с полуразрушенных Советами церквей, всюду уничтожают портреты Сталина, сбрасывают и разбивают его монументы. Само вторжение немцев, их поведение в кадре больше напоминает сафари – дикую охоту в дебрях экзотического континента. Тут особенно хорошо видна четкая идеологическая установка немецким кинооператорам: восточные земли – собственность арийской расы, культура проживающих там народов – туземная культура.

И здесь включается авторская инстанция. Вот кинохроникера явно привлек любопытный объект. В захваченном населенном пункте жилой дом превратили в стойло: лошади тянут морды к конюшенным прямо из окон. Военные разместились в том же доме. Но что бы ни делали солдаты вермахта, они лишены права говорить и быть услышанными зрителем. Они шевелят губами, раскрывают рты, смеются, собирают полевые цветы, слушают патефон, иногда слышна нечленораздельная речь. Однако невнятное бормотание по уровню громкости то же, что и прочие шумы – визг свиней, храп лошадей, хлюпанье сапог в грязи, лязг работающей техники…

Интересно, что мирные русские люди в кадре всегда молчат: они пока лишь смотрят, как завоеватели беспрепятственно проезжают через их села и города. Ожесточенное сопротивление появится позже, а вместе с ним – русские военнопленные. В отличие от гражданского населения, советские солдаты говорят, но их речь не слышна: за кадром звучит музыка.

Шумы и музыка, сведенные воедино сложно, порой прихотливо, – главный инструмент режиссера. Озвучивается далеко не все, что есть в кадре. В эпизоде налета советских самолетов немцы, слушавшие до того патефон, бросаются врассыпную, патефон работает, однако музыки нет, зато слышны сирена оповещения и самолетный гул.

Зима 1941/1942-го – конец блицкрига. Зимний эпизод находится точно в центре композиции фильма. В кадре известный набор проблем завоевателя России в зимних условиях: порядком подмороженный личный состав, плохо работающая техника, застрявшая в сугробах. Немецкие солдаты зябко греются, греются, греются. Ситуацию не спасают ни новоприбывшая из Германии на транспортных самолетах техника, ни свежий человеческий ресурс.

Кульминация и финал фильма отбиваются кадрами бесконечных полей с кладбищенскими католическими крестами. Затем Берлин, русские и союзнические войска. Однако живой речи активно говорящих и смеющихся солдат-победителей также не слышно, хотя «Синий платочек» из патефона, вокруг которого собрались теперь уже российские воины, доносится вполне отчетливо.

Закадровая авторская музыка прозвучит, однако, не за этими кадрами, а позже – в эпизоде с гражданским населением Германии и ее

разрушенными городами: люди стоят в очередях за бесплатным пайком, везут на себе оставшиеся пожитки, бесцельно сидят на разбитых улицах. В параллель началу фильма в кадре разметанные бомбардировками соборы и церкви: статуя Христа, простирающего культи отбитых рук ко всем человекам, портрет Бетховена, явно для большего драматизма положенный поверх обожженной пожаром щебенки.

Финал – казнь командования вермахта. Все смонтировано в четкую монтажную фразу: заключенные сидят в камере, последние услуги цирюльника, подъем на эшафот, повешение. И вновь в кадре не слышны ни приговоры победителей, ни последние слова побежденных.

Лев Толстой с его особым взглядом на мировую историю считал, что народ страны, превратившись в «воинственную массу», способен развязать войну. Для этого нужно совсем даже немного: взяли новую идеологию за жизненную основу, «отрешились от всех установившихся преданий и привычек», ну и, разумеется, нужен профессионал, «который, и для себя и для них, мог бы оправдывать имеющие совершиться обманы, грабежи и убийства»[3].

Концепция фильма, вероятно, идет несколько дальше, чем размышления о беде и вине немецкого народа и его сожалениях о трагической ошибке. Прекрасные сами по себе слова «освободительная война», «народ-победитель», «свобода» – все же лишь слова, а они быстро становятся лозунгами политической риторики. Амнезия культурного человечества – источник любой войны, эту идею Михаил Ромм сформулировал еще в середине 1960-х годов, гораздо более сложных, чем наше расслабленное либеральное время: «Свастики меняются, но ведь существо остается тем же».

До крайности простая мысль о чудовищной противоестественности самой войны, «противной человеческому разуму и всей человеческой природе» (Лев Толстой), явно не вписывается в современную риторику нетранзитивных медиа: ни в США, ни в Европе, ни в России. Вопросы войны, мира и гуманизма, которые ценны сами по себе, помимо конкретного государства и конкретной нации, сегодня ненароком затерялись как-то, завалились незаметно в какую-то глубокую щель, когда элитарную культуру отодвинули от массовой и вынесли вон. «Восточный фронт» – наглядная демонстрация того, что бывает, когда ценности формулируются сверху вниз, по вертикали власти. И пока такая простая, тихая мысль все еще может быть высказана хотя бы раз, в одном зале на единственном сеансе, шанс еще есть. ◆

3. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М., «Художественная литература», 1940, т. 12, с. 240.

Наталья Сиривля

«МИЛЕНЬКИЙ ТЫ МОЙ...»

«Песни для Кита»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Руслан Федотов
Беларусь
2017

Руслан Федотов – один из авторов нашумевшей в позапрошлом году документальной «Саламанки» – снял новое и совершенно иное кино. Вместо изысканного ч/б, звукового и визуально-нарративного контрапункта; вместо медитативного созерцания стоячего времени и бесконечных вариаций внешнего облика, образа мыслей, способа жить в экзотической мексиканской общине меннонитов автор «Песен для Кита» помещает зрителя на расстояние вытянутой руки от московской бродяжки по имени Рада.

Начинается все с того, что камера/зритель, запершись с героиней в кабинке общественного туалета, минут пять наблюдает, как она красит голову, писает, купает плюшевого кота. На недовольные вопли уборщицы она охотно и миролюбиво открывает дверь: мол, смотрите, нам не жалко, мы тут ничего плохого не делаем. К ощущению навязанной интимности добавляется ощущение нарушенной интимности. Зрителю не то чтобы до чертиков дискомфортно, но и наслаждением его состояние не назовешь.

Автор все время ходит по грани… Перед нами постановочное кино: документальная героиня изображает привычные действия в привычных условиях. Но она не играет. Точнее, играет, но не как актриса, а как ребенок в присутствии взрослого – полностью погружаясь в игровой мир. Камера ей не мешает и ее не смущает. Человек за камерой не воспринимается как «другой», которому нужно что-то показать, рассказать, объяснить, произвести впечатление. Камера – просто источник внимания, которое подстегивает всякий идущий на данный момент процесс.

Жан Пиаже, великий психолог, создатель теории когнитивного развития, называл эту стадию

аутистической: в три-пять лет, то есть когда ребенок еще толком не отделяет себя от мира и речь его носит эгоцентрический, а не коммуникативный характер, он бесконечно проговаривает то, что делает; связи между явлениями носят для него не причинный, но ассоциативный характер. Процессы жизнедеятельности подчиняются принципу удовольствия, а не принципу реальности, поскольку реальности как чего-то, чему нужно соответствовать, в его сознании нет как таковой.

Раде на вид от тридцати до пятидесяти, но интеллектуально она ребенок. Говорит, как ребенок, одевается, как ребенок, реагирует, как ребенок. Это не клиническое слабоумие, как у ее приятеля Кита, который способен только молча глядеть в камеру с виноватой улыб-

«Песни для Кита»

кой. Это не асоциальность, как у обыкновенных, опустившихся, пьющих бомжей. Рада не пьет, от нее не воняет (за весь фильм никто, кажется, от нее, наморщив нос, ни разу не отвернулся). Она способна работать промоутером и даже уборщицей, стекла под ее тряпкой сияют. Она смешная, спонтанная, веселая, ловкая. У нее есть друзья. В ней нет ни капли агрессии. Она неплохо поет и охотно танцует. Не чувствует себя угнетенной. Не стыдится себя. Она как бы счастлива, но зрителю понятно, что тут – беда. Человеку (любому) не место на улице.

И зритель автоматически начинает терзаться вопросом: а что можно сделать? Ответ: ничего.

Дома у Рады нет. Родных (в пределах картины) не наблюдается. Социализироваться – снять жилье, найти постоянную работу – она с ее мозгами не сможет. А сдать ее в «учреждение», где она окончательно превратится в овощ, – значит, совсем загубить.

Так и зачем нам это показывают? Зачем демонстрируют не просто проблему, но патологию, не имеющую решения? Может, тут антропологический интерес? Вот как люди каменного века живут в постиндустриальных джунглях: готовят на костре, моются в общественном туалете, одеваются в секонд-хэнде, спят в электричках, подворовывают в супермаркетах и молятся неведомому богу… на смартфоне, который заряжают от хлипкого «левого» провода. Типа птицы небесные не сеют, не жнут и питаются крошками общества потребления. Всем хватает. Слабо верится в эту благостную картинку.

А может, тут намек: 88 процентов российского электората – интеллектуально такие же младенцы, как Рада? Она тащится от советских песен в метро, кайфует от Дня Победы. Ее рюкзак и запястья украшены георгиевскими ленточками. «Смуглянка-молдаванка» по радио немедленно заставляет пуститься в пляс, а салют на Поклонной горе доводит до оргазма. В Парк Победы Рада просачивается, ловко нырнув под решетку, а затем автор разворачивает камеру и долго снимает, как толпа таких же, жаждущих счастья, ломится сквозь дырку в заборе, пока не являются менты и не пресекают этот поток. Обездоленная, бездомная, застрявшая в развитии Рада идеологически и культурно в полнейшей гармонии с «застрявшим в развитии» обществом. Все так. Но, во-первых, и на процветающем Западе интеллектуальных младенцев тоже полным-полно, а во-вторых, использовать реальную человеческую ущербность как материал для социальных метафор как-то не очень.

Чем больше сживаешься с этим фильмом, тем больше он смущает. Тебе показывают человеческую беду, и любые твои попытки ее рационализировать, правильно к ней отнестись, вернуть себе душевное равновесие упираются в какой-то тупик. Помочь ты Раде не можешь, сочувствие к ней фальшиво, восхищаться ею не получается, презирать стыдно, осуждать не за что. Зритель чувствует себя попавшим в эмоциональный капкан, и ощущение безвыходности становится в какой-то момент очень сильным. Спрашиваешь себя: а что происходит? Почему я так реагирую? И вдруг догадываешься: да ведь это же лезет из меня самый страшный, самый главный, основополагающий страх выпасть «из гнезда», оказаться вне социума, «умереть на помойке». Тот подавленный базовый страх, что живет в глубине души у каждого первого, определяя на 90 процентов ход мыслей, направленность усилий, состав амбиций, заставляющих человека отчаянно барахтаться и сбивать масло в социальной кадушке.

В фильме «Саламанка» Руслана Федотова и Александры Кулак зритель наблюдал этот как бы страх со стороны, на чужом примере, сквозь эстетический фильтр изощренно выстроенного и красивого киноповествования. Здесь же за пятьдесят с лишним минут сосуществования в едином пространстве с Радой сталкиваешься лоб в лоб со своим внутренним несчастным ребенком – слабым, глупым, неадаптированным, брошенным на произвол судьбы, никому не нужным.

Это – страшная боль! Все приобретенные за жизнь психологические защиты, все, что дает возможность взглянуть на свою/чужую житейскую ситуацию «сверху» или вдруг почувствовать, что ты «в порядке», не работают. Как и сострадание, как и критика общественного конформизма, как и отстраненное наблюдение, не говоря о брезгливом снобизме. Защищаясь, чувствуешь себя только хуже. Доходишь до белого каления, до трясучки, чтобы в конце вдруг понять, что ты и есть этот несчастный ребенок, этот застрявший в своем развитии голый говорящий примат.

Я думала, что фильм закончится сценой с лампочкой на лестничной клетке. Вход на чердак, где ночует Рада, натурально отгорожен железной клеткой с висячим замком. Во втором эпизоде с начала фильма она с обезьяньей ловкостью пролезает туда сквозь прутья, а во втором эпизоде от финала она, повиснув в этой клетке на какой-то трубе, методом тыка пытается оживить светильник под потолком. Кромешная тьма сменяется ненадежными вспышками света. Что победит? Но нет. Это еще не конец.

Финальный эпизод – в душе, в спецприемнике для бомжей. Рада там – голая и абсолютно одна, если не считать двух рыхлых санитарок в масках, которые развешивают на прожарку ее одежду, белье и игрушки. Она сидит на корточках, грустит, жалуется на холод, но потом встает под струю воды, трет себе задницу, припевая вполголоса: «Миленький ты мой, возьми меня с собой...»

Возьми меня, Господи, на ручки!

Если человеку удается увидеть, принять и взять себя/ближнего на ручки вот *таким*, он в этот момент разделяет позицию и отношение к себе Бога. ◆

Денис Катаев

КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОРОЛЬ!

«Король Лир»
Автор сценария, режиссер, оператор Денис Клеблеев
Композитор Кирилл Бобров
Россия
2017

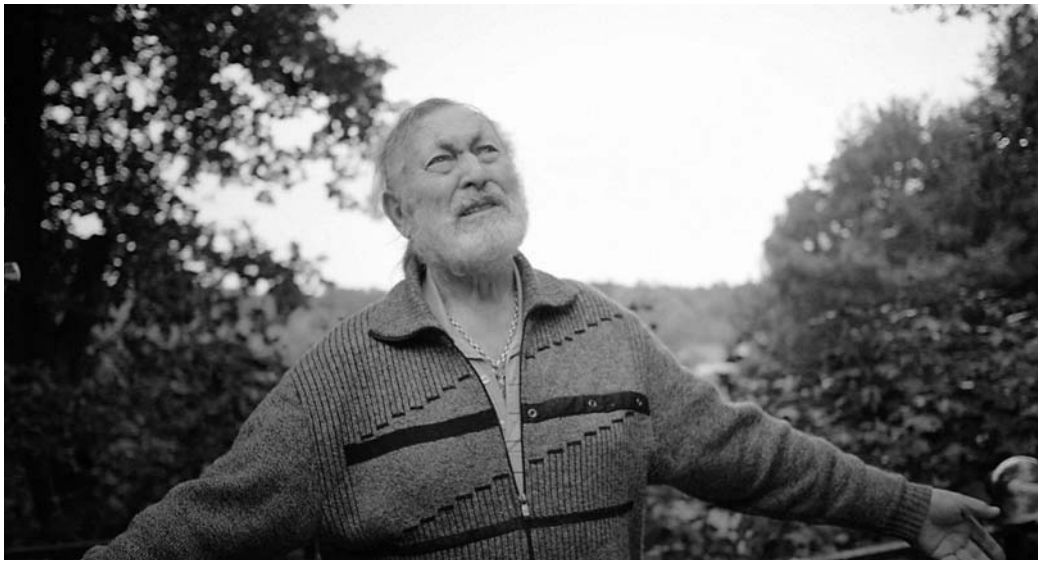
Самый распространенный художественный метод сегодня – это смешение миров, или игровой реальности и настоящей. Иногда они встречаются в одном кадре. В лучших фильмах этого «жанра» даже насмотренный и разборчивый зритель рискует заблудиться в подобных наслоениях[1]. Ведь дистиллированного документального кино вообще не существует. Авторская концепция, съемки, монтаж перекрывают так называемую объективность. Поэтому мы можем рассуждать лишь об игре в игру. Именно с этого кино и начиналось: мы до сих пор имеем представление о том, что творилось в октябре 1917-го в Петрограде лишь по постановочным кадрам из фильма «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова. Но эту картину сняли десять лет спустя, а молодое советское государство в угоду идеологическим тенденциям лишилось многих ключевых фигур революции. Просто вырезали, словно их вовсе не было. Мы до сих пор смотрим на тот самый залп «Авроры» и вынуждены в него верить: он же зафиксирован на пленке. Исправленному верить! Какой метод выбрал Александр Сокуров для «Русского ковчега», который без единой монтажной склейки оживляет исторических персонажей? Документальное это кино или игровое? Вопрос не главный. Важно только, как мы эту условную реальность воспринимаем.

А что можем сказать про картину Виталия Манского о Северной Корее «В лучах солнца», где он фиксирует момент конструирования мифа с помощью работников спецслужб? Сорежиссером Манского становится суровая и одновременно очень яркая реальность тоталитарного государства. По такому же типу выстроен один из самых резонансных московских театральных экспериментов года – спектакль «Золотой осел» Бориса Юхананова в «Электротеатре Станиславский». Там смешалось всё: и репетиции, и собственно спектакль, и игра в режиссуру – в общем, вечные

1. Идеи книги Зары Абдуллаевой «Постдок. Игровое/Неигровое» (М., «НЛО», 2011) приобретают все большую актуальность не только для понимания современного кино, но и других видов искусства.

античные метаморфозы. «О чем я задумалась, пока смотрела «Золотого осла»? – писала Марина Давыдова. – В первую очередь о самом театре, потому что хороший современный театр – это прежде всего театр, исследующий природу театра, а свободное сочинение «Электротеатра» по мотивам Апулея – это прежде всего игра про игру… Театр может не только создать иллюзию, но и развеять иллюзию (эдакий сеанс театральной магии с полным ее разоблачением). А потом на наших глазах снова создать! Театр – это вечное построение и разрушение мандалы»[2].

Похожий сеанс разоблачения игры и предпринимает режиссер Денис Клеблеев (выпускник Школы Марины Разбежкиной) в фильме «Король Лир». При этом он буквально следует заветам драматурга: «А мы покамест сдернем завес мрака / С намерения нашего». И как настоящий документалист делает это довольно безжалостно к своему герою, без опасного умиления «городским сумасшедшим» (в духе, скажем, программы «Пусть говорят»).



«Король Лир»

Итак, в главной роли Король Лир – богатый одержимый старик по имени Виктор Ротин. Он заставляет окружающих воспринимать его шекспировским героем, для чего на кладбище завел себе могилу, а на граните уже имеется гравировка: «Король Лир». Дело за малым: любым способом воздвигнуть и оправдать этот «нерукотворный» памятник.

«Тридцать лет думаю над ролью… Я выстрадал этого короля…» – повторяет он, как мантру. Но режиссер, похоже, не верит в изощренную уловку и устраивает буквальный сеанс экзорцизма, пытаясь вывести бесов, которые обуревают этого персонажа.

Получается не совсем фильм. Скорее театр одного актера, тот самый многоформатный проект, который многие режиссеры практикуют. И все-таки этот фильм родился из документального спектакля «Лир репетирует смерть» режиссера Георга Жено в московском Театре имени Йозефа Бойса.

2. https://www.colta.ru/articles/theatre/15284

Там неординарного героя уже начали исследовать с помощью его же видеодневников и документации любимых перформансов с перевоплощением в короля. Но тогда это были лишь схематичные и скупые попытки разгадать смысл подражания. Клеблеев же пытается распутать внутренние противоречия современного Короля Лира. Его реальность формируется под влиянием трагедии Шекспира, зато все сюжетные линии зеркально отражаются в реальной действительности. Становится непонятно: хвост виляет собакой или наоборот?

Нашему Лиру тоже за восемьдесят, у него есть свои Гонерилья и Регана, так он называет жену и дочь, которые восстали против него. Сына он сравнивает с коварным Эдмундом, ведь тот постоянно твердит «Лиру», что он напрасно прожил свою жизнь. Только Корделии ему не хватает, а значит, тепла и спокойствия. Попытка ее найти – смысл его жизни и фабула картины. Поиски «Корделии» – единственное спасение, ведь семья отвернулась от «Лира» из-за судимости, которую тот получил в советское время за спекуляцию, то есть, по сути, за мастерство жить играючи. (Он приторговывал шкурками животных, будучи артистом Якутского драмтеатра.) Выйдя из тюрьмы уже в новую Россию, он решил миру отомстить: разбогател, купил квартиру, отказал родным в помощи («внучка просила миллион – не дал»), а все силы направил на свой креативный эскапизм.

Видимо, так проще – легче смотреть на жизнь отверженного и одинокого старика с бутафорским кубком в руках на «царственном» ложе да еще в седле одного из своих мотоциклов. Деньги он по-королевски тратит на благотворительность и даже содержит свой шахматный клуб. Назло врагам. Шахматы, как известно, игра, достойная великих.

Однако перед нами разворачивается не реальная жизнь пенсионера, а, повторю, его игра в Короля Лира, которая активизируется именно в момент, когда загорается огонек камеры. Этот Король Лир рождается в монтаже по приказу Дениса Клеблеева. Точно так же про героя своего документального фильма «Осел» говорит Анатолий Васильев: «Жизнь осла вышла у меня на постпродакшне. Там он превратился в человека».

В фильме Дениса Клеблеева человек, который готовится к смерти, превращается в трагикомического персонажа с любопытным бэкграундом. Все эти истории он азартно рассказывает случайным прохожим, случайным попутчикам в поезде и нам, случайным зрителям этого трагифарса.

Притом есть ли в показах артиста хоть какая-то правда или это всплески воспаленного сознания обиженного человека, остается загадкой. Ведь в кадре только он, а значит, именно эту реальность мы должны воспринимать/принимать.

«Вы реальнее меня?» – вопрошает с экрана осел Васильева, который тоже выходит на арену в образе Марко Великого. Почти такой игре предан и Виктор Ротин. Его Лир постоянно произносит шекспировский текст, заставляя поверить в свою реальность – в то, что он существует и достоин этого имени. Вынуждая поверить всех: и рабочих, уткнувшихся в телефоны, и соседей по Дому ветеранов сцены (там он теперь живет, чтобы иметь верные уши), которые слушают его скорее из уважения или жалости.

В одном из первых эпизодов фильма он (на лекции по Шекспиру в Музеоне) берет микрофон и – перед смеющимися над ним хипстерами, уютно расположившимися на пуфиках, – долго и упрямо рассказывает, как следует понимать поступки Короля Лира. А когда его просят замолчать, переспрашивает: «Вы мне вопрос хотите задать?» Нелепо выглядит и сцена в театре, где современная постановка Шекспира вызывает его ненависть, сравнимую с риторикой министра культуры. Этот артист явно из другой жизни, но все-таки пребывает в сегодняшней реальности, хотя бы мобильным телефоном пользоваться научился.

С другой стороны, герой Клеблеева явно оторван от реальности и не вполне здоров. Не надо быть специалистом, чтобы понять: этот странный человек в рубашке якобы Versace и верхом на мотоцикле сублимирует таким образом свои семейные обиды и комплексы. Такова его самая настоящая защита. В конце концов он находит в себе силы и пишет письмо неугодным родственникам: «Прошу и вас простить меня за то, что я, будучи артистом, не смог уделять детям внимание». Но даже в таком раскаянии «Лир» остается прежде всего артистом. В данном случае не важно, хорошим или плохим, интерес вызывает его самоуверенность и возможность охмурить участников действа. Игра здесь первостепеннее всего. «Виват, король!» важнее кокетливого «Я глуп, я стар…». Он по-своему мудро ведет вторую жизнь взамен той, которая не случилась. Но право на существование ей дает режиссер-документалист.

Таким образом, одной рукой режиссер развенчивает мифы и вроде бы показывает, что «король-то голый». А с помощью другой становится демиургом этого представления и дает герою второе рождение. Метод Васильева, который «отрепетировал зазор между персонажем, назначенным актеру, и личностью актера. …Иллюзия открыта. Феллини сочинитель, он сочиняет реальность. Но нельзя пробиться к реальности, не подчеркнув… ее условности».

Эти тенденции были опробованы в пограничном проекте Александра Расторгуева и Павла Костомарова «Я тебя люблю». Режиссеры реализовали попытку «нащупать другое и трудное взаимодействие авторов и героев с реальностью, с собственной персонажностью, с самими собой, со своим радикализмом, с невозможностью радикализма, с чем-то еще, что сейчас, говоря обиходным языком, проблематизируется в промежуточном пространстве: внутри границ и за их пределами»[3].

Схожие тенденции мы наблюдаем и в клеблеевской режиссуре «Короля Лира».

Документалистика уже давно формирует реальность, а не просто ее фиксирует. Известен случай, когда Сергей Эйзенштейн на съемочной площадке «Октября» пожурил Григория Александрова за то, что тот взял на роль Николая Подвойского актера, не похожего на революционера. Этим актером, оказалось, был сам Подвойский, однако на десять лет старше. Меняется жизнь, меняются и законы «правдоподобия» – в игровом кино и документальном. ◆

3. http://kinoart.ru/archive/2010/05/n5-article3

Евгений Марголит

Эта старуха из «Стачки» с недавних пор моя любимица. Она дирижирует низвержением заводских властей, которых забастовщики вывозят на тачке и сбрасывают с крутого берега в воду. Один из самых притягательных моментов «утра революции»: перед тем как окончательно рухнуть, вертикаль власти переворачивается с ног на голову. Поэтому революция состоит в неизбежном родстве с карнавальным празднеством, а эта бабка соответственно – с бахтинскими карнавальными старухами.

Жесткая иерархическая система стремится без остатка втиснуть лицо человека, отождествить человека с его социальной маской-функцией – будь то толстомордый хозяин жизни с сигарой или изможденный пролетарий. Пафос карнавала в ожидании появления лица, скрывающегося за маской: одно отделяется от другого. Лицо возникает как результат окончательного обрушения вертикали. Это и есть революция, отменяющая иерархию главных и второстепенных персонажей. Применительно к кинематографу ее главный знак – не изощренный монтаж, не головокружительный ракурс, но освободившееся от предписанной роли-маски живое человеческое лицо, которое с восторгом первооткрывателя впитывает в себя камера. И сама сверхвыразительная фактура живого лица тут значима не менее, чем архетипическая функция.

«Именно так, с насыщенной жадной любовью к бытию шныряет по жизни объектив оператора «Стачки», направляемый ее режиссером» (Михаил Кольцов).

Алена ван дер Хорст:

«...Я РУССКИХ ПОНИМАЮ»

Беседу ведет Никита Карцев

Алена ван дер Хорст прославилась как режиссер-документалист в 2000 году с фильмом «После весны 1968 года», в котором рассказала историю любви своих родителей — голландца и русской, которых познакомил и насильно разлучил на долгие годы коммунизм и Советский Союз. «Любовь-картошка» — завершение этого во многом болезненного сюжета, полного давних обид и семейных тайн. На этот раз режиссер отправляется в сентиментальное путешествие в русскую глубинку, чтобы попрощаться с комнатой в шесть квадратных метров в покосившемся деревянном доме с изразцами, по которому так тоскует ее парализованная и медленно угасающая мать. И из которого в 1968 году она отчаянно пыталась вырваться в Голландию — к мужу и будущему отцу своей дочери Алены.

Никита Карцев. Алена, вы долго выбирали между двумя вариантами названия: «6 квадратных метров» и «Любовь-картошка». Почему «картошка» победила?

Алена ван дер Хорст. «6 квадратных метров» было рабочим названием, и я к нему за время работы над фильмом очень привыкла. Но потом у меня появился дистрибьютор, который настоятельно посоветовал мне сменить название. Поначалу я отнеслась к этому негативно. Как так, кто-то будет влиять на меня? Но у него был хороший аргумент. Он сделал опрос и выяснил, что «6 квадратных метров» – подходящее название, но только когда ты уже посмотрел фильм. Если ты впервые видишь его на афише в кинотеатре, то можно подумать, что речь идет об архитекторе. А «Любовь-картошка» – запоминающееся название. Эти слова в фильме произносит мой двоюродный брат. Я расспрашивала его о нашей бабушке, как она выражала любовь к детям.

←
Алена ван дер Хорст

Брат говорил: никак, не было на это времени. А потом на вопрос, а что такое любовь, сказал: «Любовь – это картошка». Есть такая русская поговорка – «Любовь не картошка, не выбросишь в окошко». Думаю, он обыгрывал именно это выражение. Так что я послушалась дистрибьютора, наверное, впервые в жизни, и поменяла название. Потом забавно было слышать, как зрители говорят кассиру: «Можно нам три «картошки»?»

Никита Карцев. При этом оба названия не чужие для русской культуры. «6 квадратных метров» напоминает об эссе Бродского «Полторы комнаты»…

Алена ван дер Хорст. Да, это именно то, что я держала в голове, когда его придумывала.

Никита Карцев. В нем сквозит та теснота, в которой мы во многом живем до сих пор.

Алена ван дер Хорст. Как любила повторять моя мама, всех испортил квартирный вопрос.

Никита Карцев. С другой стороны, картошка тоже что-то очень понятное и близкое каждому. В «Заставе Ильича» Хуциева есть важный монолог главного героя о том, как он серьезно относится к картошке, потому что благодаря ей его семья выжила во время войны. В фильме ваша тетя, отказываясь от встречи и разговора, произносит вам по телефону еще одну важную фразу…

Алена ван дер Хорст. «Сытый голодного не разумеет». В моей семье мама так тоже говорила. Да, мне правда было очень обидно такое слышать в свой адрес, но в этом есть доля правды. Я вообще считаю, что в фильме все правы по-своему. Ни одна правда не превышает другую. Можно задуматься: а способны ли мы в принципе понять другого человека? Чужие страдания? Стоит ли расспрашивать о таком? Иногда мне даже неловко было задавать свои вопросы. Но в конечном счете я действительно думаю, что сытый голодного до конца понять не сможет. Это, кстати, было третьим вариантом названия фильма. Мне кажется, это очень важная фраза.

Никита Карцев. У этой фразы есть продолжение. Что хоть вы и говорите по-русски, но все равно иностранка, все равно их не поймете. Вы принимаете такую точку зрения?

Алена ван дер Хорст. У меня менталитет другой, но, думаю, во многом я русских понимаю. Более того, иногда некоторые вещи издалека лучше видно. Я понимаю, почему моя тетя так говорит. Ведь что произошло: был клан, шесть сестер, одна из которых моя мама. Этот клан худо-бедно держался. Тети мои, мамины сестры, всегда друг другу помогали. И вдруг одна из этого клана говорит: все, я уезжаю. И несмотря на то что она уехала вслед за любимым человеком, что она не разрывала связь с семьей, приезжала на родину, постоянно помогала издалека, все равно осталось что-то вроде обиды. Тогда ведь было другое время. Шла «холодная война», все были врагами. А мама будто дала им понять: мне с вами нехорошо, лучше я поеду в другое место.

Некоторые родственники невольно так и относятся к нам до сих пор: вроде бы не чужие, но не свои.

Я на себе это всегда чувствовала, еще когда ребенком приезжала в Советский Союз. Меня не совсем понимали – эту капиталистическую девочку в красивых джинсах, которые потом переходили по очереди другим родственникам. И я мало что понимала тоже. Помню только, что там, где у нас висела реклама кока-колы, здесь висела реклама Ленина. Или как двоюродная сестра лет в восемь меня спросила, верю ли я в Бога. Для меня как для ребенка это был большой вопрос, я не могла с ходу дать ответ. А она мне бодро сказала: можешь даже не сомневаться, наши космонавты облетели весь космос и Бога не нашли. Еще двоюродные братики постоянно говорили, что вот у нас самые лучшие ракеты, самолеты – и вообще все самое лучшее делают в Советском Союзе. А я не понимала, почему всем так нужно это мне доказывать.

Это была непонятная мне страна. Я говорила по-русски, но не так хорошо, как другие дети. Я чувствовала, что было какое-то горе. Когда мама слушала песни Высоцкого, в комнате должно было быть тихо. Когда слушала Окуджаву, можно было разговаривать, а когда Высоцкого – нельзя. А он же не пел про политику, в его песнях много смыслов. И я не могла понять, что тут может быть такого: песня же про волков и красные флажки. Так что эта потребность – понять – именно в детстве родилась. Понять страну, а значит, понять и маму, которая тоже всегда была для меня загадкой.

Никита Карцев. Почти все родственники принимают вас очень радушно, но при этом не торопятся открываться. Обида, о которой вы говорите, чувствуется до сих пор. Даже не на вас или вашу маму, а на саму жизнь, положение вещей.

Алена ван дер Хорст. У моего двоюродного брата позиция: давай забудем о прошлом, зачем там копаться, можно ведь просто дружить. Тетя Лиза – у нее защитная реакция. С нее все как с гуся вода. Ведет себя так, будто ее ничего не колышет. Она умеет забывать. Я где-то читала, что психологи доказали: если долго не вспоминать какое-то событие, оно стирается из памяти. Воспоминаниям в принципе нельзя слишком доверять, потому что они постоянно меняются. Мы их все время немножко переделываем. Но когда мы вообще не вспоминаем о каких-то событиях, эта дорожка в мозгу исчезает по-настоящему. Так что можно, если захотеть, устроить амнезию целому народу.

Никита Карцев. Еще одна важная тема – дом, в котором находились те самые шесть квадратных метров. Мы видим, как ломается что-то ветхое, а на его месте строят новый типовой дом – больше, просторнее, прочнее. И хотя ваш двоюродный брат невероятно им гордится, от этих кадров идет холодок по спине. Будто со времен «Вишневого сада» ничего не изменилось.

Алена ван дер Хорст. Эти шесть квадратных метров – все, что осталось у мамы от России. Она очень держалась за этот дом. Постоянно

говорила: надо его отремонтировать, починить крышу. Я очень задействована в этом фильме, потому что это все проходило через меня. Я не могла отдать свой кусочек дома, не поняв сначала, что в нем произошло.

Никита Карцев. После съемок вы отказались от своей доли?

Алена ван дер Хорст. Я передала родственникам шесть квадратных метров. Не стала ни продавать их, ни вредничать. И зачем? Это все логично, что там произошло. И даже если новый дом не в моем стиле, пусть живут. Им нужна жилплощадь.

Никита Карцев. Почему-то оттого, что это логично, только больней.

Алена ван дер Хорст. Жалко, что прошлое не ценится. Как красиво он был построен! Эти бревна, наличники на окнах. Те вещи, которые вы видите в фильме, стали мне очень дороги. Все, что смогла, я увезла с собой в двух чемоданах. Хорошо, что меня не остановили на таможне! Халатики 50–60-х годов, фотографии, плакаты, обои – все девять слоев, которые отодрали от стен. И уже дома попросила свою подругу японку, довольно известную художницу, снова построить мою комнату в одном из кинотеатров Голландии. Все шесть квадратных метров – с этим окном, облицовкой. Там и сейчас можно посидеть, выпить чай-кофе. Чтобы вещи еще пожили – и народ посмотрел.

Никита Карцев. Наконец, ваш фильм – честная и откровенная история угасания вашей мамы. Как вы решились на то, чтобы показать родного человека в его слабости?

Алена ван дер Хорст. Это жизнь. Многие через это проходят в отношениях с родителями. И у многих меняется отношение к ним в этот момент. Перед тем как приступить к фильму, я спросила маму, не против ли она, если я буду ее снимать. И она показала мне большой палец – значит, разрешила. Иначе не знаю, смогла бы я решиться вставить кадры с ней. Это была душераздирающая ситуация: у мамы сохранился светлый ум, но болезнь ее парализовала. Она начала часто вспоминать детство. Ей стал сниться дом. И позже, когда она уже не могла говорить, я со своей камерой будто визуализировала то, что она больше не может выразить словами.

Никита Карцев. Пока она не заболела, вы не разговаривали о прошлом?

Алена ван дер Хорст. Разговор не очень получался. Она была довольно колючей, могла и других уколоть, и сама постоянно находилась в каком-то напряжении. Словно защищаясь. Но когда с ней это случилось, все конфликты как-то сразу ушли. Осталась только любовь к маме. Это было так странно. И она стала мягче.

Никита Карцев. Вы не первый раз снимаете вашу семью. Можно ли сказать, что история ваших родителей подтолкнула вас к тому, чтобы стать документалистом?

Алена ван дер Хорст. Я никогда не думала о себе как о творческом человеке. Мне казалось, что кино снимают полубоги, которые начинают этим заниматься с раннего детства. Когда-то я работала переводчиком, но уже тогда понимала, что это не на всю жизнь. Самый большой

«Любовь-картошка»

комплимент для переводчика, если во время переговоров ты остаешься невидимым. Но именно этого мое эго не могло выдержать. И как-то на третьем курсе меня пригласили в качестве переводчика на съемки документального фильма. Мне это так понравилось! Я сразу поняла: это мое. Когда я потом уже самостоятельно делала монтаж вступительной работы, еще на VHS, – это было ощущение чуда!

А что касается выбора темы… Я часто говорю студентам: документальный фильм – это настолько сложно, на пути вас ждет так много препятствий, что надо браться только за такие темы, которые будут вам интересны и год, и два, и дольше. Часто это тема, которая косвенно или прямо связана с чем-то сугубо личным. Об этом не обязательно говорить, но для себя надо четко понимать, почему тебя это так волнует. Вообще, съемка документального кино похожа на путешествие на корабле по бурному океану. Куда он плывет, не знаешь. А корабль этот – твоя жизнь.

Документалистика довольно молодая отрасль. Она пока похожа на зоопарк. Есть здесь свои слоны, павлины. Каждый фильм – новый зверь. В литературе мы наметили разные жанры, разобрались, кто стихами занимается, кто романом «Война и мир». А в документалистике мы сначала леопардов, слонов и газелей помещаем в один фестиваль, а потом жюри должно как-то ухитриться выбрать из них лучшего зверя.

Никита Карцев. Получается такой Ноев ковчег.

Алена ван дер Хорст. Еще для меня всегда важно через маленькую историю рассказать большую. «Любовь-картошка» – история одной обычной семьи из России, но в том числе и самой страны, того времени. И она, как оказалось, перекликается с тем, что происходит во многих семьях в Голландии. Каждому она что-то напоминает. У всех свои страхи: одни забывают, другие убегают в эмиграцию.

Наверное, это самый строптивый фильм из всех, что я сделала. Я с ним больше всего воевала. Меня во время монтажа преследовал этот демон: твой фильм ни о чем. Кто будет это смотреть? Никого в моей семье не сажали, мой дед вернулся с войны. Не погиб, не пропал без вести. Был голод – но он был у всех. Из десяти детей шестеро выжили. На русском фоне ничего такого трагического с нами не произошло.

Но я думаю, без этого никак. Все хорошие документальные режиссеры, насколько я знаю, чувствуют похожее. Хочется до последнего держать фильм при себе, никому не показывать. Очень трудно поставить точку. Монтаж ведь невозможно закончить, его можно только прекратить. Да и показывать посторонним свою семью – вдвойне тяжело.

Никита Карцев. Но именно то, что вы показываете близких, делает эту историю интимнее и достовернее. В нее веришь.

Алена ван дер Хорст. Нужно, чтобы между зрителем и режиссером было доверие. Знаете, как говорят? Надо врать правду. Но это сложный вопрос. Всю правду в любом случае не скажешь, потому что полтора часа – это ничто. Даже для журналиста. Вот ты сейчас будешь некоторые мои фразы ужимать в одно предложение, какие-то слова переставлять из конца в начало, полфразы добавишь от себя. А единственное, что останется: мое к тебе доверие и читателя. Так и с режиссерами. Должен быть контракт между публикой и документалистом. Сейчас сложное время, потому что раньше была четкая иерархия. Документалист – бог. Все, что он делает, – правда. Все верили в подлинность истории «Нанук с Севера». Никто не спрашивал, постановочный это кадр или нет, так они или не так рыбачат, как их предки сто лет назад. А сейчас общество более горизонтальное, и этот контракт ослаб. Стали слишком хорошо известны правила игры. У каждого есть телефон, а в нем видеокамера и Интернет. Попробуй докажи, что мой двоюродный брат действительно говорил, что любовь – это картошка. А может, это я попросила его так сыграть. Но не надо недооценивать публику, у нее очень хорошее чутье на внутреннюю правду фильма. Она чувствует фальшь. Если будешь уж слишком врать, тебя обязательно раскусят. ◆

Игорь Сукманов

НЕСПЕШНОСТЬ. ПОДЛИННОСТЬ

«Завтра»
Автор сценария, режиссер Юлия Шатун
Оператор Никита Александров
В ролях: Анатолий Шатун, Оксана Шатун, Алексей Шатун, Яна Таратун, Юлия Шатун
Производство: Юлия Шатун
Беларусь
2017

Этот неприметный фильм, который вырос из абсолютного ничего, словно собранный из кадров домашнего видео, стал событием всей белорусской кинематографии. Кинематографии, в которой едва теплился дух и которая на протяжении всей постсоветской истории чахло жила за счет скромных государственных субсидий, скудно мыслила, ничего не обещая, ни на что не претендуя. Это существование являлось, по сути, добровольной художественной изоляцией, невмешательством в бурную жизнь, что обернулось для национальной кинокультуры глобальным творческим бессилием и затишьем в индустрии.

В условиях этого сонного царства – и даже не на его обломках, а скорее на периферии его безотносительного существования – стали произрастать независимые, обладающие полной свободой фильмы, которые в соответствии с аграрным уклоном страны стоило бы окрестить «полевыми цветами», «дикими травами», а то и «дивными сорняками» белорусского кино. Этот феномен уже грозится стать тенденцией и обернуться специфической «волной», которую можно будет окрестить белорусской.

«Завтра» Юлии Шатун – прекрасная иллюстрация этому пока еще локальному явлению, отличительными чертами которого являются нулевой бюджет, отсутствие наработанных умений, скромность вымысла. Как следствие перед нами картина, в которой ничего не декларируется и не утверждается. Только фиксируется. Причем фиксируется самое тривиальное – природа обыденного, хроника повседневного существования.

Поскольку фильм свободен от всякого рода зависимости – финансовой, идеологической, прокатной, – он дает автору полный карт-бланш в утверждении его индивидуальности.

«Завтра»

Снимая «Завтра» – свой первый фильм, – Юлия Шатун оказалась в привилегированном положении. Она ничем не рисковала – ни деньгами, ни чужой, ни своей головой, ни репутацией. Она просто сняла кино, которое могло так и не увидеть свет и остаться достоянием друзей и близких. Эта необременительность позволила ей не только снять практически полный метр, но сделать это чисто, без отвлеченных затей. Именно поэтому «скучная» история о той рутине, которую мы незаметно проживаем день за днем, за которую не отваживается браться опытный властитель дум, так естественно ожила, заиграла в нетвердой полулюбительской руке.

Получился искренний, подлинный фильм не о событиях, а об основах жизни. Очень важный фильм, онтологически чистый по языку и одновременно правдивый рассказ о том самом ускользающем настоящем, которое формируется органикой непримечательной жизни. Сюжетно картина вырастает из ничего не значащей истории, которую проживают одновременно тысячи, а то и миллионы граждан постсоветского мира. Режиссер наблюдает за рядовым *негероическим* бытием одной семьи из провинциального белорусского города Мозырь. Он – безработный преподаватель английского языка, безупречный семьянин – дает редкие выездные уроки на дому, обзванивает конторы в поисках непрофильных вакансий и большую часть времени разносит рекламные проспекты по подъездам, занимаясь бесполезным, бесперспективным трудом ради того, чтобы сводить концы с концами, жить в жалкую рассрочку, отцеживать деньги на ремонт, делиться последним излишком с сыном-студентом, подавшимся на учебу в столицу. Типичный маленький человек, выросший из породы сердобольных бедных людей, безропотных и сентиментальных. Наша злосчастная интеллигенция, не достигшая порога старости, но уже «вышедшая в тираж». Ненужные обществу люди, которые не заявляют о своих правах и живут тихо и незаметно для окружающих, сливаются с пейзажем

спальных кварталов, теряются в городской толкучке. Юлия Шатун питает слабость к этим слабым людям самым беспафосным образом. Конечно, она им сопереживает, сочувствует их непрактичности и неумению жить. Она их любит – ведь не случайно супругов играют родители режиссера. Собственно, они и не играют, а проживают эти судьбы в подражание своим. Ведь то, что снимает Юлия, – лишь относительная уступка постановочному фильму. Здесь и стены свои, и манера общения. И никакого насилия над реальностью.

При этом интерес режиссера не продиктован страстью обострять конфликты, вскрывать язвы общества. Наоборот, Юлия пытается дистанцироваться в проявлении своих чувств. Она всего лишь наблюдатель, и поэтому фильм максимально приближается к жизни, к документу, в котором важно не потревожить его подлинность. «Завтра» практически не искажает эту зримую и одновременно трансцедентальную сущность. Недаром самая нетребовательная часть зрительской аудитории с недоумением встречает эту картину, полагая, что она не несет никакой информации, кроме той, что окружает нас ежеминутно. На экране происходит ровно то, что мы видим вокруг себя, что мозолит нам глаз, с чем мы свыклись, срослись, привыкли не замечать. Разница между художественным и всамделишным в этом фильме настолько мизерна, что эта естественность многими не распознается как искусство.

Но это искусство. Искусство, преодолевающее фальшь. «Завтра» – это не гражданское кино в его экспрессивной оболочке. Оно демонстрирует нам другую, не менее сложную ипостась авторской позиции, которая улавливается скорее эмпирически. Через ритм, через отстраненность и почти протокольную сдержанность, через принципиальную безыскусность и строгость кадра.

Большую часть экранного времени мы просто следуем за героем, наблюдаем за всем, что он делает, иначе говоря, следим за сюжетом. Здесь все, как уже упоминалось, бесхитростно. Интригу добавляет лишь история с лотерейным билетом, который герой покупает в почтовом отделении (судя по всему, он делает это регулярно). Билет (с его же слов) окажется выигрышным. Это маленькое происшествие позволит супругам предаться мечтам о райском отдыхе и расширит пределы пространственной одиссеи главного персонажа. Он отправляется за выигрышем в столицу, передвижение по которой будет на первый взгляд тоже рядовым событием. Промежутки между этими *игровыми* сценами на экране заполняют планы-пустоты – панорамы городских окраин, улиц, площадей, статичные кадры домов, подъездов. Опять же ничего собой не представляющий документальный фон. Конечно, мы принуждены разглядывать, всматриваться в серую действительность, чтобы заново ее видеть. Особенность этой среды – что принципиально для белорусского контекста – ее внешняя невзрачность. Режиссер утверждала, что, снимая эти эпизоды, запечатлевала первое, что попадало в кадр. Она не занималась поиском натуры, не находила ничего

такого, что заставило бы нас реагировать критически-эмоционально. Маленький мир белорусской провинции именно таков – опрятные фасады деревянных бараков, очищенные от снежной грязи дороги, выглядывающая из-за строений маковка скромной церквушки, обелиск с цветами у его подножия, ряды четырехэтажных хрущевок, микрорайон многоэтажек, дворы с прибранными мусорными баками, сараями и гаражами, одинокий навес автобусной остановки на пустыре… Лишь однажды в кадре мелькнет инородный для данного антуража образ пластиковой пальмы – единственное сюрреалистическое допущение в этом исполненном невыразительности городском пейзаже.

Нейтральный авторский взгляд позволяет этим кадрам раскрыться самим по себе. Чем больше всматриваешься в фон, тем большим отчуждением веет от родной стороны. Пространство кадра все чаще заполняет пустота: мирная периферия замерла в своей тихой дрёме. Редкие человеческие фигурки, одинокие собаки, шум машин где-то на периферии наполняют эту сонную идиллию необъятной тоской. Но и столичная сутолока подернута все той же обезличенностью, ощущением пустынности. Людские толпы попросту лишены индивидуальных черт. Даже брошенные ненароком взгляды в камеру, что говорит о том, что она в «Завтра» выступает не в роли скрытого вуайериста, а хроникера, стерты и обезличены, удалены друг от друга на миллионы световых лет. Эти приземленные и лишенные очевидной символики сцены по факту документальны, но по смыслу близки меланхоличной поэтике Каспара Давида Фридриха. Созерцательность Юлии Шатун сродни глубинным переживаниям немецкого романтика-живописца, его печальному, трагическому мироощущению.

Героя «Завтра» тоже окружает пустыня. Он явно посторонний в своем городе, в своей стране, в мире ментально близких ему людей. «The Republic of Belarus is a small beautiful country with the heroic past and difficult present» («Республика Беларусь – маленькая прекрасная страна с героическим прошлым и трудным настоящим»), – твердит урок вслух его ученица, и мы видим, как с этим «непростым сегодня» покорно свыкается физическая (телесная) оболочка героев и большинства граждан «маленькой прекрасной страны». Подобно «бедным людям» Федора Михайловича, они принимают жизнь такой, как она есть, довольствуясь малым. И лишь молчаливая отрешенность взгляда все объясняет и свидетельствует о космическом разрыве между благонамеренным человеком и социумом постсоветского мира. В одном из эпизодов герой с женой проводит вечер перед экраном телевизора. Мы не видим, какой фильм они смотрят, но, судя по отдельным репликам, догадываемся, что это «Солярис» Андрея Тарковского. Сам по себе такой эпизод выглядит довольно неожиданно, почти архаично. Мы уже отвыкли воспринимать «зомбоящик» окном в духовный мир, и это странное напоминание, похожее на привет из другого мира, лишь усиливает ощущение забытости героев – представителей провинциальной интеллигенции, – которых время ничуть не изменило, но отстранило

«Завтра»

от дня сегодняшнего. Они и впрямь оказались в положении космических странников из фантастической притчи русского режиссера о вселенском одиночестве и оголенном, отчаянном чувстве любви к дому. Ведь чем больше разрастается чувство неудовлетворенности и отчуждения от привычной среды, тем большую неизъяснимую потребность в счастье испытывают милые второстепенные люди «Завтра». Семья – вот их единственная опора и отдушина.

Эти трогательные отношения складываются в сюжетную линию, которая в финальной части начинает походить на психологические новеллы Цвейга и Мопассана: поездка в Минск за лотерейным выигрышем в действительности заключает в себе тайну. Герой проводил долгий изматывающий день в столице только ради одной минуты встречи с сыном. Но опять же, растворяя эту чувственную историю в документальной форме рассказа, режиссер аккуратно подводит зрителя к осознанию того, что частный случай есть лишь фрагмент жизни, касающейся каждого из нас. В своем сентиментальном очерке Юлия Шатун сделала все возможное, чтобы мы разделили ее любовь, трепет, сострадание к героям. Испытали щемящее чувство жалости к прекрасным людям, которые рады жертвовать собой и не умеют роптать. Жалея их, мы жалеем и самих себя. Ведь фильм пробуждает ноющее чувство неудовлетворенности собой и миром. Отчего мы такие? Такова ли наша судьба и возможна ли перемена такой участи?

Скромная киноработа Юлии Шатун не претендует на полемичность и на расстановку акцентов. И все же она знаменует собой гораздо большее, чем просто полулюбительское кино об абстрактном наблюдении за жизнью. Для белорусского кинематографа это знаменует маленький прорыв, тот пока еще редкий случай, когда молодой автор предъявляет нам и миру тип современного белорусского сознания – образ, сложенный из людей и пейзажей, из нюансов и общих мест. Образ белорусов и их «маленькой прекрасной родины» – страны смирения. ◆

Нина Цыркун

КОГДА ЧАСЫ ОСТАНОВИЛИСЬ

«Гармония»
Автор сценария, режиссер, оператор Лидия Шейнина
«ЛенДок»
Россия
2017

Главный приз международного конкурса XXVII МКФ «Послание к человеку» (Санкт-Петербург, 2017).

В короткометражке Лидии Шейниной «Мама» (2013) дочь главной героини едко цитирует и комментирует слова, которые недавно где-то прочитала, о том, что «старость – это прекрасная безответственность». Ей-то (в своих довольно немолодых годах) кажется, что так может утверждать лишь тот, у кого нет родителей и кто «правильно понимает свое место относительно детей». В той едкости, с какой эта женщина произносит слова о «прекрасной безответственности», сквозит ее затаенная обида на судьбу, возложившую на нее бремя ответственности за собственную мать; бремя, которое она несет со смирением – вынужденным, но принимаемым как неизбежность долга. (Смирение, возможно, слегка преувеличено, если не сказать натужно; женщина не может отрешиться от внимания наблюдающей за ней камеры, к которой время от времени обращается с репликой-комментарием.) Одновременно она, конечно, видит эту «прекрасную безответственность» в своей девяностошестилетней матери. А та наконец наслаждается ею, этой возможностью ни о ком и ни о чем не заботиться, впав в почти что благословенную нирвану, о побеге в которую мечтает каждый усталый раб и которая далеко не каждому достается даже в закатной каденции жизни. Но эта красивая и в свои годы старая дама, которая много трудилась, растила детей и пережила Ленинградскую блокаду, теперь может просто сидеть в своей квартире, где хранятся вещи – свидетели многих событий, в кресле у окна. «Как приятно, никогда так не сидела», – говорит она, хотя, судя по тому, что уж не помнит, что муж умер семнадцать лет назад, давно пользуется этой привилегией.

К окну то и дело приникает и Нина Петровна в «Гармонии». Но в этом случае – чтобы отрешиться от

того, что происходит в ее доме, где нарушена не то чтобы «прекрасная безответственость», но тишина, покой и незыблемость правил, по которым расставлены по местам те же свидетели многочисленных событий. Режиссер последовательно выстраивает – картина за картиной – быт в холодном, как бы отстраненном наращивании повседневности, который на самом деле не может не разрешиться неким внезапным решающим действием, обусловливающим развязку. Камнем преткновения становится старинный дорогой рояль: его продажа очень бы выручила внучку Нины Петровны Надю, поселившуюся у бабушки (наверное, чтобы не оставлять без опеки и присмотра) с четырьмя детьми мал мала меньше. Но для хозяйки рояля страшно об этом и подумать. Со стороны трудно представить, что этот инструмент значил в ее жиз-

«Гармония»

ни. Вряд ли воспоминания были сопряжены с профессией музыкантши: Нина Петровна только пару раз за весь фильм присаживается к роялю, и этого довольно, чтобы в том убедиться.

Так или иначе, значил он для нее много и среди прочих вещей обрел свое естественное местоположение, то, что Мишель Фуко назвал пространством локализации, находящимся за пределами всех остальных пространств, зарезервированным пространством покоя, «заряженным» застывшими качествами. Фуко называет такое место гетеротопией, которая может принимать различные формы. В случае Нины Петровны это гетеротопия сохранения времен, своего рода архив, неуязвимый для уколов другого (сегодняшнего) времени. Ей это пространство, в отличие от чуждого внешнего, на ее взгляд, беспорядочного и плохо устроенного, представляется совершенным, а потому оно тщательно охраняется. Оно составляет ее территориальную идентичность, формирует ее представление о реальности. В это индивидуальное пространство можно войти «со стороны», но вхождение будет иллюзорным: на самом деле любой входящий заведомо и решительно отсюда исключается; по меньшей мере, воспринимается как чужак,

как интервент, независимо от намерений или вообще отсутствия таковых. Нина Петровна не может найти общего языка ни с внучкой, ни с правнуками; впрочем, она его не ищет в силу статуса хозяйки и старшей по возрасту. Их кажущееся ей беспорядочным, неправильным поведение выламывается из ее мира, видится ей угрозой. Сдвинутая с места безделушка, рассыпанные на полу крошки – совсем не пустяки. Они разрушают гармонию сложившегося за многие десятилетия мира, и потому это знаки внешней угрозы, они не просто раздражают, они пугают. Нина Петровна реагирует на них вспышками гнева, которых не было у героини «Мамы».

Однако события развиваются так, что ее гетеротопия обнаруживает собственную хрупкость как раз в момент реального «исключения»

«Гармония»

посторонних. Внучка Надя вместе с детьми уезжает, чтобы провести день-другой с отцом семейства, который занят делами. Стук захлопнувшейся двери, за которым наступает оглушающая тишина. Оставшись одна, Нина Петровна пытается включить в комнате свет, но он гаснет, погружая ее и все окружающее пространство в кромешную тьму.

Как было сказано, гетеротопии бывают разных типов (Фуко в этот диапазон включает библиотеки, бордели, кафе, мотели, колонии и проч., проч.), можно сказать, что гетеротопией для народоволки Веры Фигнер была Шлиссельбургская крепость, где она провела более двадцати лет. Часть своей книги «Запечатленный труд», посвященную заключению там, она назвала «Когда часы жизни остановились», то есть речь идет о том же, пусть вынужденном, принудительном сохранении времени, с которым мы встречаемся в «Гармонии». Описывая свое психологическое состояние, автор отмечает смешение в сознании реального и воображаемого, то, что реальное становится смутным и нереальным, а воображаемое кажется реальным. Утомительный в своей праздности день похож на сон, а ночью видишь такие яркие сны, что надо убеждать себя, что это – одна греза; сон кажется жизнью,

а жизнь – сновидением. Сновидение, думаю я, легко заменимо на воспоминания, которые тоже с течением лет становятся ярче, заслоняя, вытесняя более поздний опыт. При всей парадоксальности сравнения все же трудно не найти аналогии между пребыванием даже в самом уютном домашнем гнездышке в состоянии «прекрасной безответственности» и утомительных в своей праздности страданий узницы. Здесь уместно вспомнить и тот ужас, который испытывает долго пребывавший в заключении человек в момент освобождения или даже ожидая его в ближайшее время. Это страх выхождения из привычной гетеротопии в другой мир с его ставшими незнакомыми, чуждыми порядками. Чтобы сделать этот шаг, требуется совершить усилие, насилие над собой. Подготовиться к жизни в новых условиях. Совершить акт трансгрессии.

И вот довольно плавная, кантиленная часть «Гармонии» внезапно переходит в стаккатто. Нина Петровна неожиданно сама предлагает Наде продать рояль. Надя очень рада, и у нее готово встречное предложение – по нынешним временам можно бесплатно получить пианино, многие хотят избавиться от него за ненадобностью. Рояль увозят, пианино привозят, Нина Петровна исполняет на нем фрагмент из бравурного «Марша Буденного» («Мы – красные кавалеристы…»), и потом происходит главное: она впервые за все экранное время улыбается крошке Настеньке, неуклюже выговаривая стандартно-бабушкинские слова типа «ишь ты».

Дорогой рояль исчез, затерялся на просторах Питера вместе с ключом к душе Нины Петровны. Теперь она другой человек, она вошла в новое пространство, пространство семьи. Быстрая смена последних эпизодов придает фильму оттенок некоторой назидательности. (К примеру: надо если не смеясь, то хотя бы с улыбкой расставаться с прошлым.) На мой взгляд, фермата спокойно сидящей у окна старой дамы, настраивавшая на разные размышления без назойливо прозвучавшей ноты оптимизма, выглядела убедительнее. ◆

Андрей Архангельский

СКРЫТОЕ

Поэт Мария Степанова написала четырехсотстраничный роман-путешествие «Памяти памяти»[1]. Формально это «одна из… книг, когда автор путешествует по миру в поисках собственных корней». На самом деле – во многом философская работа и, конечно же, то, что строго соответствует в западной культуре канону эссе.

Степанова разыскивает крупицы информации о своих родственниках в России, на Украине, во Франции – всюду, где они жили и бывали. Их судьбы, по признанию автора, типичны для пред- и послереволюционной эпохи. Вообще для XX века. «В городки и деревни, откуда вышли мои прадеды и прабабки, по-прежнему не доберешься запросто, туда не ходят поезда, как и в конце XIX века. Сама эта протяженность – это без ограничений длящееся пространство, поле, за полем еще поле, за полем лес, дорога, которую невозможно съесть в один присест, одолеть в один перелет, – была страшно поучительной, что ли; есть английское словцо для подобных мест – in the middle of nowhere. Вот мне было очень важно в этом «нигде» очутиться, в Бежецке, в Починках, в совсем уж безымянных деревушках по соседству. Это места, от века выпавшие из большой истории, словно они за диван завалились», – говорит она в интервью.

Следовало бы теперь описать поиски, перипетии, но Степанова примерно на восьмой странице сбивается с такого тона. Все последующие 382 страницы будут попыткой его избежать. А нас избавляют от необходимости «пересказывать сюжет».

Русская литература сюжетов, героев, откровений находится в тупике. Но продолжает заходить на третий и далее бесконечный круг. Повествовательная литература себя исчерпала, исключительно стилевых или сюжетных усилий уже недостаточно. «Иван Иванович

1. *Степанова Мария*. Памяти памяти. М., «Новое издательство», 2017.

решительно встал с кровати и подошел к окну» – тут магия исчезла, кажется, навсегда. Высечь искру не выйдет, заразиться энергией тоже. Даже не ситуация, а сам способ описания совсем себя исчерпал. В этом зазоре больше невозможно ничего себе *представить*. Может быть, к воображению стоит подключать энергию мысли? Степанова именно это и делает.

Наша современная литература совершенно не приправлена философией, ею не опылена. Очевидно, что большинство пишущих ничего не читают. Они надеются распаковать реальность чувством, интуицией и сердцем, но, вероятно, без интеллектуальной прививки терпят крах. Мысль у Степановой и становится главным героем повествования. Мгновенность ее озарений и создает очарование книги, о котором многие написали, не будучи в состоянии объяснить его природу. Именно аналитизм дает книге новую силу. Русскую литературу может спасти только интеллектуальное усложнение. И/или еще – погружение в мировой гуманитарный контекст.

Мария Степанова с мамой. Конец 1970-х

В России почему-то считается, что читатель читает, чтобы получить наслаждение от слова, художественного стиля или даже манеры. Или вот еще говорят – «сюжет». «Поворот сюжета». Эту функцию давно использует кино. При всем том литература не практикует возможности мышления. Точнее, мысления.

Литературный критик Анна Наринская обронила в Сети, что «Памяти памяти» читается как триллер. Имеется в виду, что книга напоминает расследование и преследование одновременно – погоню за родственниками. Но еще эта книга и эта погоня и терроризируют мозг. Степанова по ходу письма словно бы начинает обсуждать собственную книгу, спорить с ней, опровергать, отрицать.

От чьего имени речь? – спрашивал Ролан Барт. От чьего лица пишет Степанова: от себя или от какой-то «другой»? И так и эдак. Трудно описать эту структуру письма. Но можно сказать, что эта речь – не от лица писателя, а от лица самого мышления, интеллекта, разума.

Память в России устроена по полковому принципу. «В каком полку служили?» Память устроена по службе, как родство по войне. «Родниться по воевавшим» – так говорит Степанова. Наши павшие служат по-прежнему наилучшей рекомендацией в обществе. Этого, вероятно, не понять на Западе. Дальний родственник Степановой воевал и погиб там же, где мой двоюродный дед, – на Северо-Западном фронте. Возможно, они были однополчанами и поднимались в одну атаку. Последнюю (теперь это несложно выяснить, поскольку есть, например, сайт «ОБД Мемориал»). Интернет создал уникальную ситуацию: мы теперь можем больше узнать о наших дедушках и бабушках, чем даже их дети, наши родители.

Какое странное родство…

У Степановой описан такой еще случай. Ты ищешь, ищешь, потом находишь, приезжаешь на место и целый год ходишь под впечатлением. Все сходится. Именно этот сад и эти кованые решетки – родные. Все, как ты представлял. Ну да. Вот здесь жил мой прадед. А потом случайно выясняется, что ты ошибся адресом и здесь жил какой-то другой человек. В этот момент тебя и настигает ветер истории, что ли. Именно в этот момент Степанова, собственно, и «пишет». Это и есть «нулевая степень» ее романа.

Странные зазоры и являются главным событием книги. Степанова просто их оставляет для того, чтобы читатель заполнил их самостоятельно, как графы в анкете с прочерком.

Итак, это не твой родственник, а чей-то чужой. Но ты уже успел почувствовать родство с незнакомым человеком, сжился с ним. Ты о нем думал. Что теперь делать? Выбросить его? Нет, не получается, он тоже теперь в твоей судьбе. Чьим он мог быть одногруппником,

односидельцем, однострадальцем, однополчанином? С кем мог подниматься в последнюю атаку? Странным образом ошибка – а это неизбежно при поиске дальних предков – дает больше, выводит нас на родство со всем человечеством. Ошибки в таком деле тоже важны, как выясняется. Когда сел в метро не в ту сторону, ждешь с досадой остановки, чтобы пересесть, спрашиваешь себя: зачем драгоценный миг отпущенной жизни был потрачен на нелепую ошибку? Какой был в этом высший замысел – если он, конечно, был? Какой из этого следует извлечь опыт? Вероятно, этот опыт в таком случае следует извлекать из «ничего»?

Из таких ошибок состоит письмо Степановой.

Возможно, оттого, что прабабушка Степановой Сарра Гинзбург родилась в России, а училась во Франции, эта связка придает книге трансграничное измерение. Мир после Катастрофы стал совсем маленьким. Но между нашими катастрофами (Степанова сравнивает их с «анфиладой боли») и их Катастрофой – всегда какой-то пробел. Словно бы они происходили в параллельных вселенных. Степанова сводит, соединяет катастрофы XX века в одну – общую. И погружает нас в общий контекст сочувствия.

Открыв страшную дверь в запредельное зло, невозможно затем не принять эту беду как свою. Еще одно наблюдение автора: мы, ныне живущие – потомки выживших в катастрофическом XX веке, – в некоторой степени чудом выжившие, случайно спасшиеся. Куда приводит нас эта мысль, что она меняет? Опять-таки к сродству с человечеством, человеческим. Это буквально делает всех нас, ныне живущих, близкими родственниками.

Еще одно парадоксальное наблюдение: такой активный сегодня интерес к своим корням является своего рода компенсацией за молчание поколения Катастрофы – тех, кто ничего, никогда уже не сможет рассказать. Мы, подсказывает Степанова, наблюдаем своего рода мировой заговор, общемировую культурную попытку «заговорить за миллионы замолчавших», за тех, кто не имел возможности что-то о себе сказать. В этом есть нечто мистическое – и почти невозможное. Они ничего нам не скажут. Они могут только молчать. А мы – слушать их молчание.

Мы все время слышим определение «постпамять». Степанова, кажется, объясняет наконец, что это такое. Мы превращаем память о наших родственниках в собственность, переписываем, или, точнее, переснимаем, их историю под себя. Постпамять – это попытка наладить производство памяти, поставить ее на поток. Помнить не других, а себя в других. Дело идет к тому, что постпамять вытеснит просто память. Этот выбор памяти «по вкусу» приводит к тому, что «исчезает само видение добра и зла», пишет Степанова, из-за накопленного материала, из-за объема.

Мы – и это самое актуальное размышление в книге – оставляем тысячи следов ежедневно. Каждый день фиксируем каждый шаг в соцсетях, в режиме реального времени. Мы можем делать копии себя,

целого дня, целой жизни – «это я в шляпе», а это «я на набережной». Но парадоксальным образом это нас лишь стирает. Это – не память, пишет Степанова, приходя к той же мысли, что и Жан Бодрийяр (в книге «Символический обмен и смерть»): если наших следов слишком много, мы бесследно исчезаем. Чем больше мы снимаем или рассказываем о себе, тем скорее ускользаем от себя. Бодрийяр считал: наш яростный интерес к истории вызван тем, что история, собственно, закончилась. Тем яростнее мы пытаемся укрепиться в чужой историчности. Но чем больше себя, тем меньше себя.

Множество фоточек в Фейсбуке и в памяти компьютера впоследствии будет, вероятно, сообщать только о нашей завороженности техникой, мгновенным процессом съемки, но не о нас самих. Мы будем ускользать от потомков в копиях и совершено потеряемся в многопиксельности. Нас, настоящих, придется отыскивать потом с трудом не меньшим, чем наших родственников, которых мы искали, имея одну пожелтевшую фотографию или вырезку из газеты.

Мы ищем предков и постоянно сталкиваемся с тем, что они не помогают нам, а словно намеренно путают следы и скрываются. Странное чувство – будто они ничего не хотят нам говорить. Это страшно раздражает, и ты не понимаешь почему. Ведь ты – очень хороший и хочешь понять, откуда пришел. А родственники просто не желают с нами разговаривать. Мысль, которая уже звучала в пронзительном «Каменном мосту» Александра Терехова. Существенная часть усилий наших дедушек и бабушек (поколение 1920–1930-х) была направлена на то, чтобы оставаться невидимыми. С этим сталкивались все, кто узнавал судьбы родственников: какое-то глухое молчание по ключевым моментам – война, репрессии, гонения. Отчего они молчали? Оттого, что пережитое было страшным, оттого, что это невозможно описать в словах? Или оттого, что подобная степень откровенности не считалась приличной? То есть не было культурной традиции «рассказывать о кошмарах»?

Родственники не оставили нам почти следов, фотографий и записок – не только потому, что боялись или у них не было языка. Они, вероятно, хотели «остаться в памяти» как-то иначе. Оттого, что они существуют лишь в нашем воображении, они кажутся нам более прочными. Глыбами. Фотографии в большинстве случаев не сохранились: но аура возникает, если перефразировать известное выражение Вальтера Беньямина, от самой невозможности их увидеть. Это и делает их на диво цельными. Они были и унесли с собой целый мир; это все, что мы знаем. В отсутствующем тоже есть цельность.

Настоящая память скрывается; «ничего не знать» о родственнике – тоже в своем роде память, даже более ценная. Здесь мы уже вступаем в область мистического (точнее, автор подвела нас незаметно к этому порогу). Можно договориться до того, что только отсутствие документальных свидетельств и является гарантией подлинной памяти. Как писал Адорно, то, что нельзя присвоить, обладает настоящей ценностью.

Именно поэтому возникает параллель с «Каменным мостом» Терехова. Роман тоже написан с этим ощущением «сохранения тайны». И Степанова, и Терехов разгребают чужие завалы памяти и чувствуют при этом дистанцию; они ведут себя не как родственники на поминках, а как минеры, которые метр за метром осторожно ощупывают почву. Нельзя прикасаться, нельзя вскрывать. Нельзя делать выводы. Можно только делать проходы, чтобы тебя не накрыло. Помнить нужно осторожно.

Тут Степанова играет в самую тонкую игру. Она, по сути, пишет о важности «чего-то не знать», сознательно оставить в неведении. Балансировать на границе знания и незнания. Это своего рода приучение к культуре невидимого, скрытого. В прозрачном мире теперь нужно учиться видеть, различать не до конца. Нужно учиться жить со скрытым – иначе потеряем всё.

Именно память о неизвестном и составляет дискурс памяти – все остальное ею в чистом виде не является. Суть – чтобы мы силились вспомнить то, чего не знаем, и в простукивании обшивки прошлого только и может проявиться подлинное в нас самих. Тут возникает острое ощущение незаконности происходящего – и это правильное ощущение. В памяти есть что-то криминальное.

…Степанова кроме прочего демонстрирует неподдельную готовность к другому, тем самым создавая поле лояльности для читающего. Без этой толерантности к читателю не сделаешь теперь книгу.

Вероятно, она долго приучала себя быть открытой – да и можно ли поэту иначе? Это завораживает. Разомкнутость письма поразительно соответствует общей ситуации разомкнутости постмодерна, когда ты на ветру и в то же время лишен опоры. Опору мы ищем в памяти, в родственниках, хотя на самом деле ищем себя. Степанова это понимает и постоянно словно бы говорит себе «стоп»: это не обо мне, это о других. Этот роман, кажется, приоткрыл дверь в саму возможность русской литературы, и хотя оттуда, из-за двери, дохнуло холодком, там можно жить. Сюжет, оказывается, можно высекать из мысли. Из зазора между мыслью и скрытым. Вот поэтому – триллер. ◆

Кристина Матвиенко – Марина Разбежкина – Юлия Лидерман

ПОСРЕДНИК

«Последняя семья»
Ostatnia rodzina
Автор сценария Роберт Болесто
Режиссер Ян П. Матушиньский
Оператор Кацпер Фертач
Художник Ягна Яника
Композитор Атанас Валков
Aurum Film, HBO Europe, Lightcraft, Maziowiecki Fundusz Filmowy, Universal Music Polska
Польша
2016

Фильм польского режиссера Яна П. Матушиньского «Последняя семья» (2016) вызвал на родине режиссера большой резонанс: он получил множество наград, в том числе актерских, и широко обсуждался в прессе. Сюжет основан на документальных свидетельствах, оставшихся от реальных людей. Это история семьи известного художника Здзислава Бексиньского, который в 1977 году переехал из маленького города в Варшаву, а в 2005 году был убит в собственной квартире.

Картины Бексиньского и его фотоработы проходят по ведомству экспрессионизма и представляют собой апокалиптические предвестия будущего и пугающие отражения настоящего. В фильме Матушиньского показан как раз тот отрезок жизни художника, когда он полностью посвятил себя художнической деятельности и имел огромное влияние в Польше и за ее пределами.

В фокусе картины бытовая жизнь семьи Бексиньского, наполненная каждодневными драмами и тревогами. Жена Зофья, две бабушки и переехавший поближе к родителям сын Томаш — талантливый переводчик, известный радиоведущий, страдающий от психических расстройств и мучающий себя и родителей припадками. Все они были сняты на камеру самим Бексиньским, увлекавшимся сначала фотографией, потом видео. Ян Матушиньский воссоздает хронику событий, свидетели и участники которой давно умерли: сначала бабушки, потом Зофья (от рака), потом покончил с собой Томаш, а потом не стало отца. Но эта хроника представляет собой не набор «происшествий», а слежение за скрытым течением жизни, о сути которого иногда не догадываются и сами герои. Технология режиссера (он выбрал артистов, похожих внешне на своих прототипов) сочетается со сложной попыткой представить события, след от которых частично зафиксирован на фото- и кинопленке и видео, оставшихся в архиве Бексиньских.

«Последняя семья» получила множество наград в Польше и приз фестиваля в Локарно. О природе новации, предложенной Яном Матушиньским, беседуют Марина Разбежкина, Юлия Лидерман, Кристина Матвиенко.

Кристина Матвиенко. Фильм Матушиньского вызвал в Польше ажиотаж, но не был замечен Европейской киноакадемией. С чем это связано?
Марина Разбежкина. Я озадачена тем, что он не вошел в шорт-лист. Либо академики не смотрят фильмы, либо у них нет потребности к новому языку и новому осмыслению реальности. И это, как мне представляется, одна из самых главных проблем сегодня – проблема интерпретации текстов. Для художника – интерпретации жизненного текста, из которого он делает произведение искусства, а для критика – интерпретация произведения. Кризис и там и там. Вместо обсуждения нового происходит постоянное кручение вокруг музейной традиции, вокруг того, что называется классикой, ритуалом в искусстве. А этот фильм прорывается вперед, поэтому его многие пропустили.
Кристина Матвиенко. Можно ли это свойство – не только в смысле эстетики, но и в смысле непривычных или прежде не замеченных отношений между фикшн и документальной фиксацией чьей-то жизни – как-то назвать? В чем новаторство фильма Матушиньского?
Марина Разбежкина. Здесь происходит нечто очень важное. Что останется, если мы вычистим фильм от видеоряда, снятого героем-отцом? Достаточно традиционный текст о постепенном умирании семьи, история, которая кончается трагическим образом – убийством героя. А когда у него вдруг возникает желание снимать все на камеру, появляется вопрос: а зачем он это делает? И вопрос к реальности: мы ведь знаем, что это реальная история, герой даже назван своим подлинным именем, и он так же погиб – в 2005 году его убили. Фильм и начинается с 2005 года, когда Бексиньский встречается с человеком, который хотел купить его картины. Они говорят уже много лет, и в результате этот разговор превращается в книжку – «ужасную», как говорит жена, – хотя мы ничего про нее не знаем, но якобы в ней он рассказал и то, что обычно на поверхность не выходит.
Юлия Лидерман. В сценарии нет никаких подробностей о содержании этого журналистского расследования.
Марина Разбежкина. Да. Но мы понимаем, что именно он мог написать – о сумасшествии сына, например. И понимаем гнев жены, потому что семья привыкла жить внутри созданного вокруг имени художника мифа. Говорят, что популярность Здзислава Бексиньского в Польше была невероятна. Мы знаем, что он вовсе не реалист, что писал идеалистические метафорические картины. Зачем ему понадобилось фиксировать реальность? Зачем вообще художнику камера?

И зачем об этом снимает вдруг молодой режиссер? У вас есть ответ?
Кристина Матвиенко. Только догадка. Когда он снимает умершую жену, в этом проявляется желание зафиксировать момент, в котором он живет. Они вроде беспокоятся за сына и друг за друга, но вообще-то

пребывают в состоянии амнезии. Когда главный герой берет в руки камеру, мы видим человека, отстраненного от ужасных событий, происходящих вокруг, и пытающегося их зафиксировать. Помните, как бесчувственно он смотрит на сына, когда тот трясет мертвую маму? Но у Юлии, наверное, есть более концептуальное объяснение.

Юлия Лидерман. Я вообще не воспринимаю этот фильм как биографический. Здесь есть уловка, которая отмечается или проговаривается в текстах критиков: на экране семейная сага, жизнь семьи, а значит, и биография художника. Эту хитрость надо оставить за скобками и для начала спросить: откуда взялся сюжет? Почему сегодня нам рассказывают историю про художника, которая начинается в 1970-х? Я на этот вопрос отвечаю так: видимо, речь идет о процессе самопознания художника и о том, как он разбирается с тем, что такое искусство. Вероятно, режиссер полагает, что процесс саморефлексии актуален и сегодня. Я вижу эту историю как исследование именно такого процесса. Тогда камера появляется не как мотив, а как проблема теоретической фиксации творческого процесса, но и как прием, важный для самого режиссера. Его, думаю, не меньше интересуют размышления об искусстве кино. Мы имеем дело с концепцией творчества, а также с другой концепцией документа. Все это сегодня проблематизируется культурологами. Творчество, искусство – зачем они сейчас? Какая у них функция? На чем основано уникальное положение искусства среди других форм коммуникации? Если искусство не дано нам как шедевр или предмет культа, который только мешает увидеть новое, если мы дистанцируемся от искусства как от череды канонизированных объектов или художников, то документация в какой-то момент становится утопией. Она только и существует в современном искусстве. Утопия документа базируется на представлении, что документация заставит зрительское сознание реконструировать уникальные события прошлого.

Марина Разбежкина. Герой фильма берет в руки камеру только дома, в семье (во всяком случае, так происходит в фильме; в реальности, говорят, он снимал километры). Наружу он вообще с камерой не выходит. А то, что он пишет как художник, не имеет отношения к семейной жизни. Это символическая реальность. Камеру же он берет перед смертью, во время смерти и после смерти своих близких.

На самом деле здесь важен вопрос: что делает с нами наш посредник? В реальности нет фиксатора и не может быть. Потому что, когда мы берем камеру в руки, мы создаем другую реальность – тем способом, как смотрим, какой у нас ракурс, что мы думаем про объект. Никакой документальной реальности не существует. Но для чего-то он берет камеру в руки и каждый раз это случается на грани смерти. Он как бы ворует реальность у жизни. Своровал – и герой умирает, он ее еще раз своровал – и опять смерть. На самом деле это очень старая концепция – смерть реальности после изображения реальности. Когда я пятнадцать лет бродила по тайге, то не фотографировала свое

«Последняя семья»

грандиозное путешествие и встречи с людьми. Я отбросила фотоаппарат и любую фиксацию, чтобы не своровать у себя ощущение реальности. Это знают все, кто снимает: стоит тебе зафиксировать реальность, она из тебя исчезает как ощущение. Потому что фиксация передает все твои ощущения гаджету, и в тот же момент ты теряешь все телесные ощущения. Это интуитивное знание возникает у символического художника, который понимает, что он как бы крадет жизнь.

Кристина Матвиенко. В чем смысл такого воровства для героя фильма? Снять, чтобы реальность исчезла из его опыта и перестала мучить?

Марина Разбежкина. Чтобы она ушла из памяти и осталась на пленке, нейтральной по отношению к его телесному опыту. Помните, он приставляет зеркало к губам умирающей старухи и, когда оно запотевает (она находится уже в состоянии «овоща»), говорит: «Как жаль». А когда она реально умирает, он ее снимает.

Камера тут – некий посредник, с помощью которого можно уйти от реального ужаса.

Юлия Лидерман. Очень красивая метафора про украденную реальность. Но хотелось бы возвратиться к тому, о чем обычно говорят в связи с этим фильмом. Все согласны, что герой – художник-сюрреалист. А я думаю и скажу грубо, что его картины принадлежат экзистенциализму, очень распространенному в визуальной и художественной культуре 70-х и в Восточной Европе, и в России. Если спросить, в чем разница между картинами художника Бексиньского, который фиксирует реальность, и фото-, кинодокументацией реальности, которую производит в кадре персонаж – художник Бексиньский, – то ответом окажется оппозиция двух типов знаков. Если его картины можно «интерпретировать» как иронические знаки, то есть как образы, имеющие сходство с ощущением художником реальности, то фото- и кинофиксацию надо

«Последняя семья»

«интерпретировать» как индексальные знаки. В таком случае документ (фотография, кинопленка) указывают на свидетельскую роль Бексиньского – на то, что разворачивалось в его присутствии.

Кристина Матвиенко. Если говорить о камере как о посреднике, с помощью которого можно парадоксальным образом уйти от реальности, получается: то, что снято, не пахнет, условно говоря. Не имеет физических характеристик. Правильно?

Марина Разбежкина. Там много про запахи. С первого эпизода, когда они поднимаются в лифте в квартиру, женщины зажимают носы, а художник спрашивает: «У меня изо рта так воняет?» Они: «Нет-нет!», а он объясняет, что это нормально, что пахнет новым домом и ремонтом. Потом их сын и внук Томек сидит на корточках, зажав нос, и говорит: «Пахнет говном, я не могу здесь жить». Когда умирает первая бабушка, его просят посидеть с ней, ведь он ее очень любил и она его тоже. Но он отвечает: «От этого она не перестанет вонять». Но запахов нет, когда происходит съемка, потому что кино не воняет и не обладает физическим воздействием, не фиксирует телесные чувства. Вот я, когда смотрю кино, чувствую запахи. А это очень сложно: если, не дай бог, в кадре нагадили, для меня весь зал пахнет дерьмом. Но речь только о хорошем кино. Я, когда смотрю кино, включаю всю органолептику, это мучительно, особенно в зале.

Кристина Матвиенко. Посредством этой съемки осуществляется отказ от чувствительности?

Марина Разбежкина. Мы считаем, что, фиксируя, сохраняем реальность, а на самом деле уничтожаем ее, данную в ощущениях. Мы переносим ее в не менее условную реальность, чем символический ряд картин героя фильма. Таким образом, я настаиваю на убийстве реальности: ее стирает псевдореальность.

Мы все время что-то фиксируем. Известно, что люди на пожаре будут снимать, а не тушить пожар, что, видя преступление, будут его снимать, а не вызывать полицию и так далее. Я сама – абсолютный фиксатор. Мы не проживаем реальность, и это страшный симптом, с которым непонятно что делать. Количество наблюдателей за реальностью гораздо больше, чем количество проживающих ее. При этом YouTube говорит о реальности больше, чем искусство. Мы зря относимся к этому высокомерно: на самом деле люди, фиксирующие реальность и не предполагающие, что создают искусство, создают более внятное представление о реальности, чем искусство, потому что живут вне символической реальности. Им кажется, что они фиксируют реальность такой, какая она есть.

Кристина Матвиенко. Кажется или на самом деле?

Марина Разбежкина. Кажется.

Кристина Матвиенко. Для вас фрагменты, снятые героем фильма, – убийство реальности или способ ее открыть?

Марина Разбежкина. Способ узнать реальность. В данном случае еще и потому, что этот фильм, несомненно, является концептуальным высказыванием, а не реалистическим искусством. Высказыванием режиссера, который заметил этот разрыв. А ведь он мог сделать кино про драму семьи художника, которая ушла и оставила много тайн. Помните гробик?

Кристина Матвиенко. Девочки, которая была с куриное яйцо, как говорит он жене?

Марина Разбежкина. В переводе моей версии фильма так: «она даже не дожила до состояния омлета». И это выражение мне кажется более мощным. Чей там гробик в семейной могиле Бексиньских, никто не знает. У жены художника он ассоциируется, видимо, с выкидышем или абортом. Этот гробик существует – помимо фиксации – как тайна. Есть нечто незафиксированное, оно-то и остается загадкой.

Фиксация – это попытка проникнуть в тайну и дойти до конца мира, у которого нет конца. В этом смысле это антиклерикальное действие (фиксация), потому что понимание божьего мира как тайны – центральное почти во всех религиях. А с появлением камеры создается ощущение, что мы все больше приближаемся к отгадке некоей тайны. Мне кажется, что здесь не зря появился этот неизвестный гробик, который лежит в семейном склепе: это чей-то грех, «скелет в шкафу», который спрятали, потому что они католики. Нечто, что не названо и не зафиксировано.

Кристина Матвиенко. Вернемся к новаторству режиссера. Я думала, что мы будем говорить о реконструкции артистами событий, которые были в реальности и стали в итоге более реальными, чем хроника. Но вы повернули разговор в технологию. Вы говорите о проникновении в тайну семейной саги с помощью камеры. Интересно.

Марина Разбежкина. Меня не интересует вопрос реконструкции, потому что на этом поле уже сделано много хороших работ. Как, допустим,

«Истории, которые мы рассказываем» Сары Полли. Она предлагает свою личную историю – поиски родного отца, о котором она ничего не знала. В ее семье (мать была актрисой) сохранилось много 8-*мм* пленки с хроникой, и она ее рассматривает, чтобы найти отца. Реконструкция, съемки матери, разговор с отцом, хроника – вот из чего состоит фильм, в финале которого за столом сидят молодые герои, и ты понимаешь, что это артисты. То есть, обманув нас редким талантом, она создала псевдохронику, открыла карты и сказала, что реальности не существует. Реальность – это то, во что ты веришь.

Кристина Матвиенко. Вам неинтересна реконструкция сама по себе?

Марина Разбежкина. Я о том, что есть реконструкции, которые имеют концептуальное обоснование. Польские критики говорят, что в фильме Матушиньского есть фрагменты настоящей хроники, но мы ее не узнаем, потому что актер, который играет главного героя, почти неотличим от прототипа.

Кристина Матвиенко. Но этот фильм не только антропоцентричен, он еще ведь и про пространство и время.

Марина Разбежкина. Антропоцентричное кино вовсе не противоположно разговору о пространстве и времени. Просто пространство и время показаны через проживание их конкретным человеком.

Проживая жизнь рядом с кино, я чувствую, что оно перестало мне быть интересным. Мне вообще перестало быть интересным искусство и символический порядок. Меня интересует реальность, попытка новых средств ее фиксации и понимание того, что же мы фиксируем. Все, что происходит помимо символической реальности и во взаимоотношениях ее с гаджетом, мне интереснее, чем то, что висит на стене в виде картины. Хотя это, несомненно, единый сюжет.

Как только появляется гаджет (камера) как сюжет – происходит смерть символической реальности. Речь о том, что ты выскакиваешь из реальной жизни, только создавая произведение искусства.

И кажется, что появление гаджета приближает нас к реальности. Но если проанализировать текст фильма, мы поймем, что фиксируется совсем не полная реальность. Что и это иллюзия – дескать, можно, убрав символическую реальность, зафиксировать настоящую. Мы ее убираем и все равно не избавляемся от нее, хотя хотим избавиться. Допустим, я этого хочу, потому что заражена другой реальностью. Это интерпретация моя, то есть человека, который хочет того же самого, что и герой. Я имею в виду себя и мою Школу, в которой работа с метафорой запрещена.

Кристина Матвиенко. Когда вы видите в фильме кольцевую композицию, рефрены-проходы, когда герой под зонтом идет к сыну, разве это не работа с метафорой?

Марина Разбежкина. А почему бы нам не увидеть зонтик как зонтик, то есть просто предмет, защищающий нас от дождя? Я не говорю, что режиссер находится вне символической реальности. Но он сообщает нам мысль о приближении ее смерти – с помощью простого аппарата,

который взял на себя функцию задержать реальность в окошечке, в «цифре», но и он не может этого сделать.

Мне интересно: Матушиньский католик или атеист? Ведь это атеистическая мысль про попытку преодоления тайны. Я атеист, но для меня существует понимание тайны и опасности ее преодоления. Наверное, я не полноценный атеист. *(Смеется.)*

Кристина Матвиенко. Режиссеру тридцать три года, он живет в современной Польше, которая отчасти сохранилась такой же, как и показанный спальный район, но и изменилась. Почему ему интересно это время? Мы задавались этим вопросом, но не ответили на него.

Марина Разбежкина. Я никогда не знаю, почему человек берет камеру. Потому что как только у художника возникает мысль «а расскажу-ка я, как гибнет Россия» – он может не продолжать. Мысль не художественного толка родит чудовищного монстра, который ни о чем рассказать не может, потому что эта же первая мысль закрыла все. Метафора, которая рождается до реальности, в нашей Школе запрещена. Если она появится в результате съемки, как в фильме Лизы Козловой «В центре циклона», где маленькую героиню сначала снимают случайно на уроке ОБЖ в школе, когда учительница рассказывает, что делать во время циклона, а потом в маленький подмосковный городок приходит настоящий циклон, тогда появляется метафора, которой никто не ждал. Что спровоцировало такую реальность? Это вообще мистическая штука в документальном кино, когда реальность идет тебе навстречу.

Если бы мне в руки попал материал о художнике с такой трагической судьбой и оставившем столько хроники, я бы тоже взялась за него. А вот дальше все зависит от того, есть ли у режиссера «тело», которое чувствует реальность и понимает, что он попал в центр циклона, в реальность, которая про сегодня, а не про то, что родина гибнет или как чудовищно жить в этих панельных домах. Мир, в котором мы сегодня находимся, становится все более примитивным: он не про оттенки и сложности, а про плохо и хорошо, белое и черное, левое и правое. Я, как подорванная, смотрю телешоу: нет ничего интереснее, чем то, как они там устанавливают степени родства, делая генетическую экспертизу.

Кристина Матвиенко. В чем смысл этой мании? Хотят докопаться до тайны?

Юлия Лидерман. В том же, в чем и смысл любых расследований, исследований и разоблачений, в результате которых мужчин, уличенных в домогательствах, сажают в тюрьму. Смысл в стремлении в том числе «расколдовать» интимную жизнь.

Марина Разбежкина. Это внешние и тривиальные вещи. Более глубокая причина – желание вообще все лишить тайны. Все должно быть без препятствий.

Кристина Матвиенко. Вас это пугает?

Марина Разбежкина. Беспокоит, да.

Кристина Матвиенко. А то, чем вы занимаетесь в Школе, не связано с желанием открыть тайну?

Марина Разбежкина. Иногда, и это очень пугает. Мы не должны даже помыслить дойти до конца. Потому что, разгадав тайну, мы уничтожаем всё. Это касается и примитивных псевдорелигиозных вещей, когда человек обращается к богу с заказом получить телевизор. Если он его получает, то думает, что это боженька послал. То есть нет больше мистической тайны мира.

Давно – еще когда для проекта «Зима, уходи!» наши студенты снимали митинги, «тайные вечери» партий и я просматривала огромное количество материала – заметила любопытную вещь. Когда на неразрешенном митинге полицейские начали крутить парня и камера немножко отступила, стало видно, что это место окружено журналистами. И они все на это смотрят, превращая задержание в «сцену», а парня – в «актера». И парень, обратив внимание на камеры, кричит сильнее, и полицейские крутят сильнее. Они на сцене – то есть вытащены из реальности, которая проще и грубее. Если бы это было снято в тайном месте, все было бы не так ярко. Появление камеры меняет реальность. Отраженная реальность, конечно, не похожа на то, что происходит в реальности. Но если вы не сняли, события просто не существует.

Кристина Матвиенко. То есть мы находимся на качелях: хочется все фиксировать, но фиксация все уничтожает?

Марина Разбежкина. Да, и когда реальность такая сложная, наши представления о ней сосредоточиваются только на отраженной.

Юлия Лидерман. Может, отказаться все снимать?

Кристина Матвиенко. Но даже этот герой умудрился все снимать.

Юлия Лидерман. Там есть несколько оппозиций. Искусство – технология. Реальность – идеальное. Экзистенциальное – социальное.

Марина Разбежкина. Молодой режиссер замечает, что искусство теряет сакральные смыслы, которые всегда были его принадлежностью и отдавались в собственность художнику. Сакральность уходит и заменяется некоей реальностью, которая хочет казаться в отражении абсолютной. Сакрализируется ли реальность в этих отражениях, когда герой «Последней семьи» фиксирует смерть родных?

Кристина Матвиенко. Не знаю, сакрализируется ли, но герой испытывает облегчение, снимая самые ужасные моменты жизни.

Марина Разбежкина. Смысл искусства – в сакральности. Я это слово как атеист произношу. Оно внутри эстетики, мы понимаем его как проникновение в тайну.

Кристина Матвиенко. Но в том, как мы видим «жену просто» и «жену, снятую на камеру», есть разница. В первом случае испытываем эмпатию, а когда видим на видео – становимся наблюдателями.

Юлия Лидерман. Рефлексия эстетического восприятия возникает в результате того, что в фильм включены сюжеты съемки на камеру. И поэтому это эстетская картина. Если убрать все видео, она станет архаичной без шанса называться современным кино.

Я обратила внимание, как в сценарии синхронизирована драматическая кульминация с эпизодом, в котором герои ведут диалог

«Последняя семья»

с видеокамерами в руках. Художник и его жена снимают друг друга, за кадром присутствует и зритель, предположительно журналист. В комнату, где что-то происходит, что очень радует всех участников, входит Томек и разрушает идиллию. Это единственный момент, когда происходит открытый скандал.

Марина Разбежкина. Потому что его нет в этом мире. «Вы все здесь, а я где?» – возмущается он. Это не эгоизм, его просто вытолкнули из этого мира, не дав в руки отражающего инструмента.

Кристина Матвиенко. У него нет гаджета?

Юлия Лидерман. У него нет посредника.

Марина Разбежкина. Мою эмпатию вызывает как раз удвоение жизни, снятое на камеру. Вроде бы реальность умножается с помощью гаджета, который в руках главного героя. Но для меня это смерть реальности, потому что реальность существует в более богатом ощущении. Мы же не зашедший, как в фильме, сосед, который видит лежащую на полу женщину, явно мертвую. Мне, кстати, кажется, что это реальная съемка, – она там не очень похожа на актрису.

Юлия Лидерман. Меня это тоже тронуло. Но тут начинаются аберрации, которые и составляют эффект фильма: мы все пытаемся понять, реально это или нет.

Марина Разбежкина. Зритель имеет право не знать, на самом ли деле это так или не так.

Юлия Лидерман. Зритель может начать фантазировать.

Марина Разбежкина. Я подключаюсь к этой смерти в отражении, когда герой направляет камеру на лежащую на полу жену. Когда Виктор Косаковский в фильме «Среда» про его ровесников, родившихся с ним в один и тот же день и год, в одном и том же роддоме, снял умершую (во время работы над фильмом) собственную мать, возникли

«Последняя семья»

страстные разговоры про мораль художника. Имел ли он право это делать? Я была на стороне Косаковского. Сюжет фильма предполагал, что режиссер будет так же честен по отношению к себе, как и к героям. Их он зачастую снимал в тяжелых обстоятельствах. Почему режиссер, находясь в центре проекта, задуманного не только как стороннее наблюдение, должен уйти от своего проживания жизни? Нет ничего честнее, чем снять то, что является его самой большой драмой сейчас. Это не имеет отношения к бытовой этике.

Юлия Лидерман. Поэтому вы сказали, что фильм Матушиньского – концептуальный.

Марина Разбежкина. Его языковое пространство работает по лингвистическим законам.

Юлия Лидерман. Да, и по принципу бесконечных оппозиций. Кристина говорит, что этот фильм в том числе и о пространстве. А я уверена, что такой эффект восприятия возникает только потому, что там есть картины. Это рамка, которая задается живописью. Если бы там была только музыка – фильм был бы про время.

Кристина Матвиенко. Но фильм и про время, и про пространство.

Юлия Лидерман. Потому что там есть музыка. Радио, на котором работает Томек. Режиссер, как говорит Марина, простраивает лабиринт высказывания, прорабатывая оппозиции, в которых блуждает наше сознание. О пространстве и времени мы думаем через сюжеты о живописи (картины в кадре) и о музыке (пластинки, музыкальные композиции).

Кристина Матвиенко. Я меньше всего думала про искусство, но очень простодушно – о пространстве. О том, как оно похоже на то, которое есть в «новом румынском кино».

Марина Разбежкина. Я нежнейшим образом отношусь к румынскому кино и считаю, что последний фильм Пуйю «Сьераневада» – один из лучших

фильмов мирового кинематографа. Но мне не кажется, что картина Матушиньского похожа на него. Пуйю – единственный режиссер, с которым я хотела бы поговорить. Это настоящая тайна – как сделаны его фильмы. «Смерть Людовика XIV» Альберта Серра (я говорю о своих любимых фильмах последних лет, вовсе не документальных, но цепко связанных с реальностью) мне понятнее. Там, несмотря на все эти парики, одежды и галантные манеры, которые я ненавижу, когда они воспроизводятся визуально, я вдруг чувствую, что рядом со мной умирает реальный человек, тот, которого я знаю с тринадцати лет, когда он играл в «400 ударах», а потом в фильмах «новой волны». Теперь это старик, на нем почему-то парик, но мало ли какие закидоны бывают у стариков. Такую эмпатию я испытываю только к реальности. Когда я слышу «я плакал» как оценку фильма, это для меня сомнительная реакция, потому что зачастую слезы предъявляются как знак собственной добродетели и чувствительности. Предъявление добродетели вообще очень мощная штука, о которой в искусстве почти не говорят. На самом деле за добродетелью огромное количество, скопление смыслов. В том числе и таких: когда она восстанавливает что-то одно, она же разрушает и что-то другое.

Михаил Ратгауз показывал нам в Школе фильм Джесси Мосса «Только самое необходимое» про американского священника, который живет в нищем регионе, где вдруг находят нефть и появляется нужда в рабочих руках. Туда подтягиваются все, кто не может найти себя в жизни: мужчины со сложными биографиями. И пастор, решив сберечь души и тела этих людей, убедил город сделать стоянку для них, кормит приезжих и даже селит в своей семье человека, в биографии которого есть судимость за насилие. С этим поступком вынужденно соглашается его семья, вынося терпеливо все тяготы, а он при этом остается таким благодетелем, зарабатывающим очки перед богом, прессой и общественным мнением. Камера ему друг и нужна как защита. Потом он эту запись предъявит как документ.

Став благотворителем и символической фигурой, он уничтожил все реальные связи – семью, жену, людей, которые ему поверили. Символическая реальность оказалась больше, чем сама жизнь. Интересно, что Джесси Мосс просто увидел репортаж про прекрасного священника, который спасает заблудшие души, приехал и начал очень тщательно фиксировать реальность. В результате он понял, что она не так однозначна, как хочет казаться.

Юлия Лидерман. Польский режиссер тоже понимает, что ситуация одинакова везде – и дело не в Восточной Европе, не в конкретной Польше.

Марина Разбежкина. Конечно. Это не работа с пространством краха некоего мира – например, социалистического. Он улавливает то, что происходит с человеческой природой во всем мире. Технический прогресс сегодня оказывается гораздо важнее политического.

Кристина Матвиенко. А про название мы поговорим?

Юлия Лидерман. Думаю, если там важен технический прогресс, то название «Последняя семья» фиксирует еще одну оппозицию: сингулярность и прежние архаические формы социальности, которые обрушиваются, – как, в частности, семья. Тогда возникает совсем абстрактная рамка – не биографическая и не семейная.

Марина Разбежкина. Согласна, речь идет о конце предыдущей и очень длинной эпохи, в которой главными были семейные связи и которую мы до сих пор исследуем как существующую, а она не просто хрупкая, она треснувшая.

Юлия Лидерман. Маргинальная сегодня форма жизни.

Марина Разбежкина. И чтобы ее восстановить, начинается смешное из символического ряда, когда мы празднуем День семьи, любви и верности.

Кристина Матвиенко. Основы нашей культурной политики тоже на том стоят.

Марина Разбежкина. Это означает, что мы существуем внутри абсолютно старой парадигмы жизни, которая, нравится нам это или нет, исчезает. Мы не можем повернуть ход времени. Другое дело, что мы можем проживать любую реальность. Но если говорим о художнике, он должен заметить, что происходит, и не искать врага.

Кристина Матвиенко. И быть честным.

Марина Разбежкина. Да. И в этой семье есть враг – Томек, сын. Помните, когда он приходит, бабушка кричит: «Гестапо, гестапо!»

Юлия Лидерман. Он для своей семьи такой палач, он играет в тексте фильма совершенно символическую роль.

Кристина Матвиенко. А я думаю, его бабушка вспоминает что-то из своей старой жизни, военной.

Марина Разбежкина. Гестапо – из той давней реальности, которая осталась в ее бедной голове, потому что длинная память существует, а короткой нет уже. Томек вообще живет в другом пространстве – там болезнь и полная невозможность установить контакт с миром, собственной семьей.

Кристина Матвиенко. Интересно, что он с девушками не может в реальности найти контакт и говорит матери: «Я ничего не чувствую, когда они приходят и раздеваются». Счастье на лице Томека мы видим только в момент, когда он дублирует фильм.

Марина Разбежкина. У него нет пространства как своего места. Он живет в музыке. В 2008 году был литовский дебютный фильм Кристины Буозите «Коллекционерша» про то, как у молодой женщины умер отец и она от горя потеряла способность что-либо чувствовать. Ей надо что-то предпринять, чтобы снова начать воспринимать жизнь, и она начинает снимать видео, потом даже нанимает оператора. И постепенно благодаря камере чувство жизни к ней возвращается.

Кристина Матвиенко. То есть это обратный вашей идее про камеру, убивающую реальность, процесс?

Марина Разбежкина. Скорее про реальность, которая существует, только если снята.

Кристина Матвиенко. А признание важно?

Марина Разбежкина. Яна Матушиньского и так признали в Польше, он снимает новое кино. Важно, чтобы профессиональное сообщество обратило внимание на новый предмет разговора. То, что он не маркирован всем сообществом, означает провал экспертного мнения. Нужно отличить одно от другого – вот традиционное кино, а вот другое, которое зафиксировало разрушение базовых моделей. Это вулкан, куда мы не можем заглянуть сегодня и сказать, как он будет жить через два года. Но понимать, что человек вступил на новую территорию, мы должны. Любое существование внутри старых символов страшно и опасно для всех нас, потому что здесь и происходят все битвы.

Юлия Лидерман. Я вспоминаю фильмы Ханеке и особенно «Скрытое», например.

Марина Разбежкина. Да, или его последний фильм «Хэппи-энд» – новое для него и эстетически странное кино с полностью разрушенной формой. Там девочка-подросток с гаджетом – с ним она живет постоянно, бесконечно. В финале, когда она отпускает коляску с дедушкой в море и, уходя, смотрит на всех, кто бежит его спасать, ясно, что в ней реальность отзывается как некая информация. Это не про мораль и не про гаджеты, которые испортили мир. Это про наступление новой эпохи, в которой мы начинаем жить и для которой у нас еще нет языка. ◆

Алексей Герман-мл.

На моем столе стоит металлический солдатик из тех, что мне покупали в детстве родители. Это тевтонский рыцарь на вздыбленном коне. Тот самый из фильма «Александр Невский». В моем сознании осталась мизансцена битвы, музыка Прокофьева, выдуманные костюмы. И пусть фильм антиисторичен, ведь, например, вместе с войском Александра на Чудском озере стояли и монголо-татарские полки, и, кстати, не совсем ясно отношение к этому современной российской историографии. Однако «Александр Невский» сотворил свою параллельную историю, которая заместила прошлое. За счет преломления глубины, геометрии, работы с контрастом, композицией Эйзенштейн создал эпическую фреску, наполненную энергией. Когда мы смотрим на кадр, где крупным планом возникают тевтонские рыцари, то мы запоминаем их навсегда. И в этом плане «Александр Невский» учит нас тому, что законы живописи в кинематографе гораздо более сложны и многогранны, чем абстрактно красивая картинка. Что история живописи дает огромный инструментарий режиссеру, если тот хочет до него дотянуться. Отчасти иконописная геометрия пространства в фильме не менее важна, чем костюм или декорация. А контраст – мощнейший эмоциональный элемент, лежащий в основе не только художественного воплощения фильма, но и повествования и восприятия кино. Если внимательно смотреть на кадры фильма, то очевидно, что, обращаясь к определенным традициям изобразительного искусства, Эйзенштейн виртуозно работал не только с подсознанием зрителя, но и с самой историей, если воспринимать ее как среду, постоянно меняющуюся и в настоящем, и в прошлом.

Алексей Артамонов

ЧЕМУ УЧИЛ ФАРОКИ

Заметки о политике видимости

Заключенные идут мимо надзирателя.
С одного взгляда понятно, покорны они или нет.

Так Харун Фароки начинает фильм «Образы тюрьмы» и сразу сводит воедино технику, власть и связанную с ними проблему видимости – сквозные мотивы всех его работ.

Видимость является необходимым условием контроля. В книге «Надзирать и наказывать» Мишель Фуко, прослеживая истоки современной дисциплинарной власти, в качестве одного из поворотных моментов указывает на изобретение Иеремией Бентамом в конце XVIII века круговой паноптической тюрьмы, в которой заключенные, изолированные друг от друга, находятся под постоянным наблюдением. Если раньше преступников помещали в скрывающие их от света и чужих глаз темницы, то теперь они всегда на виду. Невидимой становится позиция власти. Заключенный больше не знает, в какой момент на него смотрят, благодаря чему создается иллюзия постоянного контроля. В «Образах тюрьмы» Фароки, как и Фуко в своей книге, обнажает технику надзора и слежения и за пределами пенитенциарной системы: на производстве, в супермаркетах – по сути, везде. Управляют уже не только телами, но и траекториями наших собственных взглядов, используя собираемые с помощью этой техники данные. Для сегодняшнего ока власти мы всегда в поле видимости; во всяком случае мы всегда ощущаем его потенциальное присутствие.

←
«Как видно», режиссер Харун Фароки

Даже когда заключенные одни, они чувствуют, что за ними наблюдают. Как женщины в пип-шоу.

Так говорит Фароки все в том же фильме, пока мы видим мастурбирующих тюремщиков из «Песни любви» Жана Жене.

***

Медиатеоретик Фридрих Киттлер в своем труде «Оптические медиа» рассматривает историю человечества как историю «делания видимым». В фильме «Картины мира и подписи войны» Фароки рассказывает историю архитектора Мейденбауэра, придумавшего фотограмметрию, чтобы перестать рисковать, проводя архитектурные замеры на высоте. Голос за кадром заключает: «*Лучшее ви́дение – это обратная сторона смертельной опасности*». Это суждение справедливо и в обратном отношении. Развитие оптических медиа всегда было тесно связано с военными нуждами – об этом так или иначе вся книга Киттлера и большинство фильмов Фароки. Они учат тому, что лучшее оружие – это то, которое делает видимым, оставаясь невидимым[1].

И кино, и другие массмедиа изначально создавались не для развлекательных целей, но оказались побочными или случайными результатами развития военных технологий[2] и методов слежения, которые становились все более дистанцированными. Например, видео возникло после второй мировой войны с целью радиоконтроля за самолетами и авианосцами[3]. Первыми телетранслированными изображениями были приметы и отпечатки пальцев преступников, которые в 1928 году в Германии начали передавать по радио со скоростью электричества, чтобы вновь преобразовать в изображения в отдаленных полицейских участках[4]. А одни из первых телекамер устанавливались в начале 40-х на бомбах, которые должны были преследовать врага, несмотря на его попытки к бегству. «Так вторая мировая дала миру систему с обратной связью, то есть самоуправляемые системы оружия, которые с тех пор просто делают излишним человека, этого субъекта всех философий Нового времени»[5]. Конец субъекта в его классическом понимании, добавляет Киттлер, привел к появлению телевизионной публики.

Естественным следствием развития дистанционного ви́дения становится маскировка – военная стратегия невидимости. Подобно тому как иллюзионисты или художники скрывают техническую и медиасущность собственных произведений, повышая их стоимость, так и машина войны, разрабатывая свой зрительный аппарат, одновременно все тщательнее камуфлирует его устройство.

Всемирная популярность серийных движущихся изображений совпала с массовым производством и распространением пулеметов, этих средств серийной смерти, в которых использовался тот же механизм, что в револьверах Кольта и кинокамерах. В результате главнокомандующие вынуждены были сменить холм на бункер, а солдаты – переместиться в окопы. Первая мировая война утвердила кинематограф в статусе важнейшего средства пропаганды и влияния,

1. Сама формулировка, однако, принадлежит Полю Вирильо: *Virilio Paul.* War and Cinema: The Logistics of Perception, trans. Patrick Camiller (1984; New York: Verso, 1989). P. 71.

2. *Киттлер Ф.* Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 года. Пер. с нем. О.Никифорова и Б.Скуратова. М., «Логос-Гнозис», 2009, с. 77.

3. «Кибервойна, Бог и телевидение». Интервью с Полем Вирильо. URL: http://www.chaosss.info/xaoc/cyberwar.html

4. *Киттлер Ф.* Цит. изд., с. 241.

5. Там же, с. 249.

«Картины мира и подписи войны»

дав ему экономический толчок, но в то же время потеряла фотогеничность: там оказалось не на что смотреть. Так в кино война превращается в пространство постановочной имитации и симуляции, а поле боя переносится в поле восприятия. Этому посвящены книги Поля Вирильо «Война кино» и «Логистика восприятия», иллюстрациями которых в значительной степени являются фильмы Фароки «Как видно», «Картины мира и подписи войны», «Идентификация и преследование», а также – в меньшей степени – некоторые другие его работы.

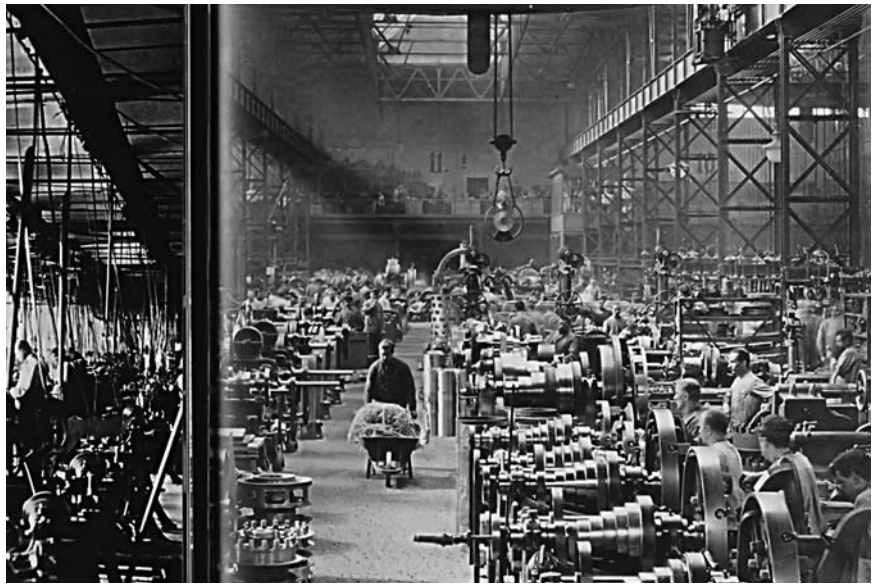
Вторая мировая, вместе с которой в кино окончательно пришел цвет, а вскоре после распространилось массовое телевидение, «велела сровнять с землей последние оставшиеся различия между художественным миром и действительностью – во имя тотальной войны или тотальной симуляции»[6].

***

Любая репрезентация конструируется с определенной точки зрения, а это значит, что идеология, эта верная спутница войны, является в первую очередь вопросом перспективы. Субъекту, формируемому с ее помощью, отводится фиксированная позиция. Открытие Ренессансом законов линейной перспективы способствовало не только совершенствованию огнестрельного оружия и баллистики, но и развитию философии Нового времени, в которой мир становится представленной субъекту картиной мира (со всегда так или иначе вписанной в нее войной), и наоборот[7]. А также появлению технических средств создания и проецирования представлений, камеры-обскура и «волшебного фонаря», из соединения которых и возник кинематографический аппарат.

6. Там же, с. 230.

7. Этому посвящена статья Хайдеггера «Время картины мира». См.: *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления. Пер. с нем.; комм. В.В.Бибихина; серия «Мыслители XX века». М., / «Республика», 1993, с. 41–63.



«Как видно» *Существует ли мир, когда я за ним не наблюдаю?*[8]

***

Харун Фароки говорил, что снимает свои фильмы против кино и против телевидения. Еще одно программное заявление он делает в своей первой полнометражной картине «Между двумя войнами», посвященной периоду рационализации немецкой тяжелой промышленности и ее связи с национал-социализмом и второй мировой. Этот игровой фильм – одно из самых его открыто штробианских и брехтианских произведений[9], в котором кинематографической зрелищности противопоставлена ясность социальных жестов, а психологической идентификации – объективность экономических противоречий. Фароки периодически появляется на экране в качестве режиссера, комментируя предпосылки, основания и сложности своей работы. В одной из сцен он произносит такие слова: *«Если нет денег на автомобили, перестрелки, дорогие костюмы, если нет средств на производство образов, в которых фильмическое время и фильмическая жизнь существуют в непрерывности, нужно бросить силы на интеллектуальное соединение отдельных элементов: монтаж идей».*

Метод Фароки – в разрыве фильмической непрерывности и вычленении изображений из линейного потока, которому они обычно принадлежат, в приостановке наслаждения представлением, выходе из режима имитации и диалектическом сопоставлении фрагментов. Основной предмет его рассмотрения – сам процесс производства изображений, та машина образов, которая неразрывно связана, как мы уже говорили, с машиной войны, и те условия и институции, что обладают властью и контролем над образами и осуществляют их

8. Первая строчка текста двухканальной инсталляции Харуна Фароки «Параллель II», 2012.

9. Харун Фароки считал себя последователем и учеником режиссеров-марксистов Жан-Мари Штроба и Даниель Юйе. В их самой известной картине «Классовые отношения» он сыграл одну из центральных ролей, а во время съемок снял фильм об их методе работы – «Жан-Мари Штроб и Даниель Юйе работают над фильмом по неоконченному роману Франца Кафки «Америка».

циркуляцию. Они всегда в тени изображений, и, чтобы сделать их видимыми, нужны дополнительные операции. Одним из ключевых моментов в этом контексте оказывается вопрос труда.

***

Капитал берет труд на службу и прячет его за каменной стеной. Чтобы придать своей власти форму права, стену выдают за украшение.

Это текст из фильма Фароки «Как видно». На экране в это время фотография фабрики, чей фасад выстроен в форме средневекового замка.

Отчужденный труд идет по пути дематериализации и все меньшей зримости своего присутствия. Но и сам по себе он структурно представляет двухуровневую невидимость. Как показал Маркс в своей теории трудовой стоимости, причины отчуждения, неразрывно связанные с институтом частной собственности и существующим способом присвоения результатов труда, остаются скрытыми в буржуазной политэкономии, а следовательно, недоступными для рабочих. В результате же разделения и механизации трудовых процессов непрозрачным становится и технологическое устройство средств производства. Во «Фрагменте о машинах» Маркс красноречиво описывает, как автоматическая система машин из орудия труда превращается в овеществленное знание, отчужденное от разобщенных рабочих, противостоящее им и отводящее им роль мыслящих шестеренок автоматической фабрики: «Здесь дело обстоит не так, как в отношении орудия, которое рабочий превращает в орган своего тела, одушевляя его своим собственным мастерством и своей собственной деятельностью, и умение владеть которым зависит поэтому от виртуозности рабочего. Теперь, наоборот, машина, обладающая вместо рабочего умением и силой, сама является тем виртуозом, который имеет собственную душу в виде действующих в машине механических законов. <…> Наука, заставляющая неодушевленные члены системы машин посредством ее конструкции действовать целесообразно как автомат, не существует в сознании рабочего, а посредством машины воздействует на него как чуждая ему сила, как сила самой машины»[10].

Свои фильмы Фароки снимал не только против кино и телевидения, но и против автоматизации труда – в первую очередь труда режиссера. Как средневековый ремесленник, он собирал их вручную, используя в процессе производства артефакты, осевшие в его руках в результате неизбежной работы по найму, – цитаты из книг, прочитанных для написания рецензий, снятые им для коммерческих нужд кадры и фотографии. Мы часто видим в его фильмах руки, складывающие, перемещающие, кадрирующие изображения. Как и руки других рабочих, выполняющих конвейерные операции. Одна из его работ – «Жест рук» – целиком посвящена сценам с руками из истории кинематографа.

10. *Маркс К., Энгельс Ф.* Полн. собр. соч., т. 46, ч. II, с. 204.

***

Кино стало главным медиумом XX века, в котором производство представлений окончательно взяло верх над производством знания, и потому является подходящим средством критической рефлексии в эпоху технической воспроизводимости изображений. Но для этого не только механизмы репрезентации должны быть поставлены под вопрос, но и идеи должны быть воплощены в конкретных материальных формах. Свой рабочий процесс Фароки описывал так: *«Я монтирую за письменным столом, а пишу за монтажным»*[11].

С определенного момента его фильмы стали своеобразной формой письма при помощи образов – киноэссе. Противостоя доктрине поточной фабрикации (у)потребления знаний и изображений, заслоняющих стоящие за ними социальные и экономические отношения, Фароки часто пользовался уже произведенными визуальными продуктами, нередко теми, что не были изначально предназначены для эстетического наслаждения или человеческого глаза вообще. Например, той графической информацией, что использовалась системами распознавания образов в военных или производственных технологиях. Вырывая их из утилитарной цепочки функционирования, сталкивая и помещая в неожиданные контексты, чаще всего связанные с историей развития техники производства и уничтожения, он выявлял кроющиеся за ними механизмы власти. Фароки читал изображения как исторические и социальные факты – факты подавления, эксплуатации и идеологической индоктринации. Его метод – это метод политической дедукции. Его эссе – это критические детективы, не лишенные в то же время эллиптизма и поэтики, в которых сами визуальные технологии служат уликами преступлений против человечности.

Расчленяя потоки видимости, разводя их и сплетая в новые дискурсивные сети, привлекая труды различных историков, философов, теоретиков, переключаясь между ними, Фароки выстраивает новый, критический ассамбляж из этих образов и идей (синтез которых неизменно рождает у него противоречия). Теодор Адорно, страстный защитник эссеистики, писал, что ее глубинным принципом, противостоящим конвенциям мышления и однозначности, является ересь. «Нечто становится видимым в объекте благодаря преодолению границ ортодоксии мысли, чьей тайной целью является сохранение невидимости»[12].

***

В картине «Как видно», посвященной, как всегда у Фароки, вопросам развития культуры и техники, «отпечатанным» в различных изображениях, его критический метод раскрывается уже через сам тематический отбор: «*Речь идет о перекрестках дорог и основании городов, о пулеметах с ручным приводом и реактивных пулеметах,*

11. *Farocki Harun.* Working the Sightlines. Edited by Thomas Elsaesser. Amsterdam University Press, 2004. P. 26.

12. The Essay as Form. T.W.Adorno; Bob Hullot-Kentor; Frederic Will. New German Critique, No. 32. (Spring – Summer, 1984). Pp. 151–171.

«Идентификация и преследование»

прокладке скоростных шоссе в Третьем Рейхе и в Федеральной Республике Германия, проектировании улиц и разделке туш, картинах резни снизу и сверху, рождении вычислительной машины из ткацкого станка».

Выстраивая различные параллели между автоматизацией труда, серийным производством (в том числе образов, в частности цифровых, с помощью вычислительной техники) и серийным же уничтожением, Фароки разделяет линии своей аргументации. Узор стоящих за машиной видимости социально-экономических отношений он расплетает, чтобы потом сложить из этих нитей свое понимание диалектического движения истории. Работа режиссера за монтажным столом, таким образом, уподобляется труду рабочего за полумеханическим станком, результаты которого напрямую зависят от индивидуальных знаний, мастерства и интеллекта. Они проявляются в умении сочетать разные плетения – используя технику, а не обслуживая ее.

Ссылаясь на книгу Дэвида Нобла, он рассказывает о том, что после второй мировой войны технология автоматизации машинного производства могла пойти по другому пути – пути миметического копирования образцов, созданных рабочими с помощью их собственных навыков, глаз и рук. Такая технология не требовала компьютерного программирования. Однако военное и заводское руководство не жалует методов, основанных на мастерстве простого рабочего, – вместо них внедряли систему цифрового управления.

История прогресса предпочитает описывать прямой путь от А к Б. А надо бы упоминать и иные пути, и тех, кто решил, что по ним идти не стоит[13].

13. Из фильма «Как видно».

***

Автоматизация труда связана с автоматизацией мышления. Результаты последнего принимают овеществленный вид так же, как и результаты отчужденного труда. В «Как видно» Фароки приводит цитату из «Фауста», в которой Мефистофель, беседуя с Учеником, отваживает его от обучения:

> Так фабрикуют мысли. С этим можно
> Сравнить хоть ткацкий, например, станок.
> В нем управленье нитью сложно:
> То вниз, то вверх снует челнок,
> Незримо нити в ткань сольются;
> Один толчок – сто петель вьются.

Последний цикл Фароки «Параллели» посвящен компьютерным играм и цифровым изображениям, которые раньше он рассматривал прежде всего в контексте военных симуляций. Если фотография в авиации использовалась для записи настоящей ситуации – разведки и верификации попадания, то роль симуляторов заключается в тренировке пилотов – репетиции будущего. Симуляторы и игры[14] моделируют не только цифровые миры, которые мы себе присваиваем и которые, кажется, существуют только для нас, но и алгоритмы поведения и восприятия. В «Параллелях» Фароки показывает, что на уровне своего устройства любая модель неизбежно предполагает наличие невидимых границ.

Цифровой мир, родившийся из потребности ткать сложные изображения, не полагаясь на индивидуальные способности человека, подарил человечеству новую видимость, превосходящую возможности любой репрезентации. Однако экран не только раскрывает картину мира, но и отгораживает, скрывает ее устройство. Его важная особенность – непрозрачность. По меткому выражению медиатеоретика Томаса Эльзессера, много текстов посвятившего Фароки, вместо лучшей видимости мы получаем лишь «более плотно текстурируемую невидимость», за которой, как Фароки показывает в «Параллелях», пустота и бесконечность свободного падения.

Однако Фароки полагает, что цифровые технологии могут освободить кинематограф от одних качеств ради других, как в свое время фотография освободила живопись от линейной перспективы. Природа дигитальных изображений способна напомнить нам о том, что реальность, которую мы видим каждый день, на самом деле не является отражением тех сил, которые в действительности на нас влияют и определяют нашу судьбу. Симуляция приносит наслаждение и приковывает взгляд. Она стала новой формой овеществления отношений в эпоху нематериального производства – цифровым продолжением товарного фетишизма.

Что происходит с рабочими, когда они покидают фабрику?[15] Их заменяют машины, как дроны и беспилотники заменяют солдат на поле боя.

14. Не только цифровые: ролевым играм и той же проблеме посвящен фильм Харуна Фароки «Жизнь в ФРГ» (1990), в котором собрана хроника различных тренингов, снятых в социальных и образовательных учреждениях. Этот фильм – яркий пример наблюдательно-сопоставительного метода Фароки, в котором он обходится без закадровых комментариев.

15. «Выход рабочих с фабрики» (1995) – видеоэссе Фароки. В нем он проанализировал, как одноименная сцена, с которой началась история кинематографа, повторялась и трансформировалась на протяжении всех ста лет его существования.

Однако они не перестают трудиться – вместо этого они распыляют труд по всем сферам жизни. Одна из самых неочевидных на первый взгляд линий фильма «Как видно» – порнографические образы и производство наслаждения. Сценой студийного озвучания порнофильма – одним из видов нематериального труда – картина неожиданно завершается.

Покинув заводы, рабочие стали производить видимость, подобно тому как работники фабрики Люмьер изготавливали фотопленку – участвуя в технологическом процессе, в перспективе работавшем на усиление визуального контроля за их собственным трудом. Они производят наслаждение видимым, благодаря чему вне поля зрения остаются другие, невидимые силы, – как фетиш, если использовать психоаналитическую интерпретацию, прикрывает действительную нехватку и место символической кастрации. Они производят знание, которое работает против них в виде техник отчуждения, подавления и автоматизированного удовольствия.

***

Сегодня сам метод Фароки рискует превратиться в фетиш критического искусства, гарантируя определенный тип удовольствия, связанный с эффектом «открытия реальности». Хотя Фароки осознавал, что документальное кино лишь «магическая имитация реальности»[16]. Его фильмы не исключение. С определенного момента его работы стали излюбленными галерейными и музейными объектами, что позволило ему продолжить свой труд, который кино и телевидение больше не готовы были оплачивать. После смерти Фароки началась окончательная канонизация его творчества. Но можно ли канонизировать ересь, не растворив ее подрывной потенциал?

В работах Фароки есть свои невидимые швы и невоспринимаемые, а значит, непротиворечивые и нерефлексируемые методы и догмы. Мягкий женский голос, присутствующий в большинстве его фильмов, скрывает свою авторитарную силу и невидимыми нитями закрепляет за образами определенную аргументацию, а за идеями – конкретные изображения. Картинам Фароки нужен свой Фароки, который продолжил бы проводить их критический анализ.

Кино и реальность – не тождественные понятия. Предел кино – обозначение разрыва между тем, что видимо, и тем, что скрыто за видимостью.

Существует ли мир, когда я за ним не наблюдаю?

***

Метод Фароки и его киноэссеистики – это способ производства некоего антисистемного знания из соединения и удержания противоположностей – звука и фильма, текста и изображения, аргумента

16. A Magical Imitation of Reality. Harun Farocki, Hito Steyerl. Kaleidoscope Press, 2011. URL: https://monoskop.org/images5.57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf

и контраргумента, видимого и невидимого. Противоречия – единственная доступная нам реальность. Они не разрешаются, а лишь усложняются и трансформируются. У каждого тезиса есть свой антитезис – свое отрицание, которое должно работать на выявление различий, а не сходств.

Знание овеществляется и отчуждается капитализмом. Но тотальность постиндустриальной системы все превратила в средства производства, включая мышление, желания и коммуникацию. По ту сторону Марксовой идеи знания, изложенной во «Фрагменте о машинах», обнаруживаются новые свойства всеобщего интеллекта, который уже нельзя свести к постоянному капиталу и отлитым в стали машинам, на что давно указывают Паоло Вирно и другие философы-постопераисты. Сцепление знания и техники отсылает сегодня за пределы машин производства – к трансиндивидуальной грани интеллекта и общественной кооперации, которая обладает новым эмансипаторным потенциалом.

Но капитал все так же прячет труд и его истинную природу. Набирающая обороты война с терроризмом продолжает быть прикрытием для наступления средств слежки и контроля. Отношения видимости и невидимости – это новая классовая борьба. И главным полем ее боя является поле восприятия.

Любое моделирование накладывает свои границы. Но бесконечность цифровой пустоты за пределами видимости – это бесконечная возможность новых алгоритмов, которую око власти пока не может контролировать своим взором.

В одном из последних интервью Фароки сказал, что эпоха воспроизводства и репрезентации закончилась – мы вошли в эпоху конструирования нового мира. Наша задача – выйти за рамки автоматизма и создать идею этого мира раньше, чем мы станем его видимой частью. ◆

Автор благодарит Бориса Клюшникова и Илью Будрайтскиса за советы во время работы над этой статьей.

Андрей Василенко

СМЕРТЬ КАК ЧУДО

Невозможно научиться умирать, будто это какое-то умение. Люди умирают, потому что живут. Смерть становится выражением всего, что ты из себя представляешь…[1]

Майкл Ремер

«Госпожа Фан»
Mrs. Fang
Автор сценария, режиссер
Ван Бин
Операторы Дин Бихань, Ван Бин, Шань Сяохой
Художники Ву Шэньфан, Чжу Чжу
Idéale Audience, Wil Productions
Китай – Франция – Германия
2017

В 2007 году на Каннском фестивале состоялась премьера второго полнометражного фильма Ван Бина «Воспоминания Фэнмин». Автор нашумевшего «Района Тэси» – полифонической фрески, монументального архива, где были скрупулезно зафиксированы этапы демонтажа гигантского промышленного района на севере Китая, вновь обратился к историческим событиям, зияющим открытой раной в коллективной памяти жителей Поднебесной. На этот раз, однако, он избрал иную стратегию повествования.

«Воспоминания Фэнмин» – экранный пересказ биографии журналистки, которая вместе с мужем попала в жернова репрессивной кампании, последовавшей после объявления курса на установление гласности в КНР под лозунгом «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ». Ван Бин отказался от режиссерской позиции организатора хроникального нарратива, не пожелал демонстрировать исторические документы вкупе с какофонией свидетельств. Он оставил себе скромную роль наблюдателя стройного монолога главной героини – Хэ Фэнмин. Кинематографический трюизм, презрительно именуемый говорящей головой, режиссер использовал как единственное выразительное средство и на протяжении трех часов никто, кроме

1. Из интервью режиссера фильма «Умирание» Майкла Ремера журналу «Тайм» (1976). Цит. по: *Kearl Michael C.* Endings: A Sociology of Death and Dying. 1989. Oxford University Press. P. 386.

«Госпожа Фан»

героини, в кадре не появляется. Сосредоточенно всматриваясь в объектив, пожилая женщина перебирает коллизии биографии: работа в редакции, встреча с будущим мужем, общее воодушевление от меняющейся на глазах реальности, идеологические конфликты, абсурдные обвинения и невыносимая одиссея по трудовым лагерям, в которых она потеряла спутника жизни.

Скупость темпоритмического ландшафта или просто-напросто мизансцены нарушается лишь едва заметным эффектом – постепенной сменой освещения в скромной квартире, где проходили съемки. Такая поэтика «ограниченной изобразительности» эмоционально компенсируется монологом от первого лица. Так обнажаются познавательные и социальные аспекты памяти, отменяется производство аффектов с помощью тех или иных элементов кинематографического синтаксиса. В «Воспоминаниях Фэнмин» Ван Бин реализует событие эмансипации – он дает возможность тому, кто был лишен «права говорить», наконец-то подчинить себе время и использовать его для того, чтобы поведать о собственных злоключениях. Редкая – даже для современного документального кино – степень интимности утрачивает в конечном счете черты портрета. Чем дольше героиня рассказывает о своих мытарствах, тем отчетливее процесс оживления субъективной памяти порождает образ коллективной идентичности – жертвы политического насилия. Даже ее имя, вынесенное в название, кажется необходимой условностью. Героиня в таком пространстве (фильма) – не конкретный человек, но некий, скажем, «мемориал», воссоединяющий на экране и в исторической перспективе родовые характеристики романтических индивидуумов.

«Воспоминания Фэнмин» – поэтическая документальная реализация того, что на излете безумного XX века оформилось под именем мемориальной культуры или «всемирного торжества памяти»[2].

2. http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html

Ван Бин вновь обращается к биографическому жанру, который занимает в его художественной практике особое место – своеобразного маркера, указующего, насколько чутко режиссер фиксирует изменение в глобальной повестке дня. Новый фильм режиссера «Госпожа Фан» был показан в основной программе престижной выставки «Документа 14», а затем удостоен главного приза на фестивале в Локарно. «Госпожа…» знаменует новый этап в карьере режиссера и является как бы инверсией авторского взгляда на фигуру героя, павшего жертвой фатальных обстоятельств. Это проницательно составленная летопись персонального опыта, рефрен которой – симптоматика измененного дискурса социальных и художественных теорий.

Фильм открывается заурядным планом: пожилая женщина в убогом интерьере деревенского дома. Умиротворенный взгляд – состояние между житейской мудростью, приобретенной с годами, и умиротворенностью сельского жителя. Фан Сюин молчалива, в ней нет свойственной китайскому темпераменту экспрессивности или нервозности. В прологе зрителю предъявлен образ ничем не примечательного человека, которому судьба уготовила ординарную жизнь. Несколько лет назад ей поставили диагноз – болезнь Альцгеймера. Тот самый недуг, который отличается неотвратимым превращением организма в вегетативное состояние, недуг, устанавливающий новые отношения в пространстве социального. Но Ван Бин, вооружившись своими фирменными приемами, предлагает оригинальную интерпретацию тривиального сюжета. «Госпожа Фан» – это прежде всего синтетическое кино, где пересматриваются канон биографии как художественного жанра, да и сам режим размышления о человеческом в искусстве.

Основная единица повествовательной структуры – крупный план безучастного лица героини. Ее взгляд лишен эмоционального окраса. Приоткрытый рот с кривыми зубами и атрофированные мускулы лица завершают некрасивый портрет беспомощности.

Режиссер принуждает смотреть на физиогномические проявления заболевания, улавливать незначительные изменения состояния Фан Сюин. Вокруг нее – узнаваемая повседневность. Ее избыточность стала отличительной чертой негласной (длящейся последние лет двадцать) традиции китайского документального кино. Захламленные интерьеры, где вещи, словно геологические пласты, наслаиваются друг на друга. В этих тесных пространствах невозможно скрыться от непрекращающегося гвалта свидетелей, от навязчивого присутствия Других. Героиня ни на минуту не остается одна – обязательным звуковым фоном к пугающим портретам несчастной служат бессвязные диалоги. Растерянность близких постепенно превращается в несуразную и грубую пародию на медицинский консилиум. «Врачи» выдвигают нелепые предположения о самочувствии героини, периодически исчерпывая лимит своей озабоченности и скатываясь к обсуждению бытовых проблем.

В отличие от многих героев Ван Бина, Фан Сюин уже невозможно наделить фундаментальным правом на обладание речью. Удел необратимого «внутривидового исключения» – следствие болезни, а не злой политической воли. Тем не менее предъявление недееспособности оборачивается обретением невиданной – даже для героя документального фильма – индивидуальностью. Выступая в качестве актора сети, сконструированной отношением с болезнью и реакцией на заботы близких, режиссер разворачивает не конвенциональный рассказ биографии. Такая биография определяется не четкой структурой с многочисленными деталями, но причудливым ассамбляжем обрывочных воспоминаний и суждений, артикулированных окружающими.

Мы узнаем, что у Фан Сюин есть сын и дочь, которая ни на минуту не отходит от постели умирающей. Семейная жизнь героини не была счастливой – муж ее бросил, когда дети были еще маленькие. Очевидно, что она пользовалась уважением односельчан и вообще прожила благопристойную жизнь. Видимо, больше всего она любила своего внука – буквально в последние часы близкие сетуют, что он уехал в город, а она так его ждет. Биография – история жизни конкретного человека – немыслима без истории отношений этого человека с другими. И семь дней[3], предшествующие кончине Фан Сюин, репрезентируют такие отношения. Основа режиссерского взгляда – не «индивидуальные и коллективные воспоминания [которые] становятся все менее спонтанным, естественным или сакральным актом, они все в большей мере опознаются как социальные и культурные конструкты»[4]. Но сгустки эмоциональных переживаний складываются в концентрированную панораму чувственного доказательства природы самой жизни.

В обширной фильмографии Ван Бина есть герой, который представляет собой как бы переходную форму между мемориальной деперсонализацией Хэ Фэнмин и сверхперсонализированной субъективностью Фан Сюин. В картине «Человек без имени» режиссер показывает несколько эпизодов из жизни человека, существующего вне социальных институтов, – отшельника, который по непонятной причине живет посреди пустыни, обустраивая спартанскую реальность. За весь фильм он практически не произносит ни слова, а режиссерский фокус направлен на скрупулезную документацию повседневных ритуалов, суть которых – взаимодействие героя с природой и скромным имуществом, вещами первой необходимости и землянкой. Этот человек так и остается загадкой, своеобразным документальным эскизом. «Госпожа Фан» – опыт не такой герметичной документации, хотя в повествовательную ткань режиссер все же вводит хронику монотонной повседневной жизни. Между долгими портретами умирающей он вставляет сцены деревенского быта. Затхлое помещение, из которого не суждено выйти этой героине, сменяется пасторальными пейзажами, необычайно живописными и вообще-то не свойственными фильмам Ван Бина. Идиллическое изображение безвременья сгущено в эпизоде ночной рыбалки, на которую уходит с соседями брат героини. Несколько

3. http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/inner-and-outer-space-wang-bing-talks-about-mrs-fang/

4. *Ассман Алейда.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. (*Пер. с нем. Бориса Хлебникова.*). М., «Новое литературное обозрение», 2014, с. 10.

«Госпожа Фан»

мужчин, вооружившись необычным орудием – сачком, через который проводится электрический разряд, – плавают в заводях реки, пытаясь оглушить рыбу. Их продолжительная охота особого результата не приносит – рыбы становится все меньше и меньше с каждым днем. На горизонте время от времени можно рассмотреть черты надвигающейся цивилизации – опоры для линии электропередачи и наползающий своим бетонным телом город, который рано или поздно изменит эти буколические пейзажи, все еще напоминающие классические гравюры.

Есть соблазн проинтерпретировать эти сцены как метафору смерти: деревня умирает, ей на смену приходит другой тип экономического и социального освоения пространства. Однако триумфальная поступь антропоцена[5] свидетельствует скорее о переконфигурации элементов мира. И в ней нет смысла искать трагического посыла или цепляться за протест против разрушительных последствий технологического развития.

Более того. «Госпожа Фан» – не очередная зарисовка о природе повседневности, столь популярном инструменте социальной критики. Обстоятельства фильма исключают возможность политического высказывания в режиме оппозиций. Недуг героини не имеет связи с людским неравенством и угнетением. Альцгеймер – исчезновение человека из сферы общественных отношений – это, по Ван Бину, прокрустово ложе, в которое может быть уложен кто угодно. Этот демон, проедающий сознание и выбрасывающий свою жертву за пределы социализации, не щадит никого.

Медиум документального кино давно идет рука об руку с социологией, выступая ее верным союзником. В фильме Фредерика Уайзмена «При смерти» (1989) изящно смонтированы сцены, в которых умирают пациенты одного из американских госпиталей, с проникновенными

5. Антропоцен – неформальный геохронологический термин, обозначающий геологическую эпоху с уровнем человеческой активности, играющей существенную роль в экосистеме Земли. Термин был введен в 1980-е годы экологом Юджином Стормером и получил популярность благодаря Паулю Крутцену, нобелевскому лауреату по химии, который использовал его в 2000 году.

интервью медицинских работников, для которых ежедневное взаимодействие с обреченными – лишь необходимость профессионального опыта. Это масштабное исследование, длящееся почти пять часов, посвящено институализации смерти. Примеров такого рода много, и все они зачастую существуют в орбите социологического подхода. У Ван Бина же преддверие конца есть условие, через которое опознается «вселенское событие смерти. Вселенское именно потому, что оно происходит повсеместно и со всеми»[6].

Именно возвращение универсального измерения конкретному сюжету о смерти и выделяет фильм Ван Бина. Ему удается преодолеть границы так называемого этического поворота, то есть негласной догмы художественного производства, оформившейся в последние десятилетия. Культура мемориализации представляет собой одну из самых действенных практик такого типа. Креативные интенции, направленные на вписывание людей-«невидимок» в исторический нарратив, заставляют вновь задуматься над самой природой интерсубъективного и над его эксцессами.

Оставляя за пределами статьи тот факт, что безоговорочное доверие к этическому повороту породило ожесточенные дискуссии[7], надо отметить, что этот проект изначально содержал в себе опасность однобокого понимания возложенной на него миссии. Повсеместное обращение к памяти, экспликациям личного опыта, безусловно, положило начало новым типам художественного производства и социальных отношений, важность которых невозможно переоценить и которые, возможно, послужат причиной радикальных изменений в структуре современных обществ. Однако этот процесс порой оборачивается спекулятивным возвышением угнетаемых над угнетающими, усугубляя сам факт остракизма. Возвышение этического не исчерпывает конфликтную природу таких отношений ни в историческом, ни в философском измерении.

Молчаливая героиня Ван Бина, неспособная объясниться и поведать о своем опыте взаимодействия с деструктивными силами природы, становится воплощением тех требований, которые ведут к пересмотру «фигуры человека» как субъекта с «привилегированным доступом» к миру, который и оспаривают адепты новых онтологических концептов. Хроника последних дней героини Ван Бина – сложный клубок буйных связей, за которыми могут последовать куда более значительные сдвиги в размышлении о том, как устроен мир, в котором мы живем. ◆

6. *Янкелевич Владимир.* Смерть. (*Пер.с франц.*) М., Издательство Литературного института имени А.М.Горького, 1999, с. 30.

7. https://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-2

Антон Долин

СОПРОТИВЛЕНИЕ

«Напалм»
Napalm
Автор сценария, режиссер Клод Ланцман
Оператор Каролин Шампетье
Centre National de la Cinématographie, Margo Cinema, Orange Studio, Région Ile-de-France
Франция
2017

Хрупкая девушка внезапно издает страшный вопль и сокрушает несколькими ударами сразу двух – уже трех! нет, четырех! – мужчин. «Такая тоненькая», – растерянно бормочет себе под нос грузный пожилой француз, наблюдающий за процессом. Это документалист Клод Ланцман. На момент съемок ему девяносто лет; сейчас уже девяносто два. Он в Северной Корее, куда приехал, как только удалось получить разрешение снять там кино о женском тхэквондо. Зачем это понадобилось живому классику и автору одного из самых знаменитых фильмов в истории мирового кино – более чем девятичасового «Шоа», – пока что категорически непонятно.

Восемнадцатилетним лицеистом Ланцман организовал ячейку антифашистского Сопротивления в Клермон-Ферране. Его жизненный путь был настолько насыщен невероятными событиями, что маленькое приключение – поездка в 1958 году в составе первой западной делегации в Пхеньян – гарантированно терялось на фоне остального. Тем более что Ланцман рассказал о нем в своей автобиографии «Патагонский заяц» много позже, когда для всего мира давно был автором одного шедевра. «Шоа» затмил интересные и по-своему монументальные фильмы об «исторической родине» режиссера – «Почему Израиль?» (1973) и «Цахал» (1994), а практически все поздние работы Ланцмана были ответвлениями от «Шоа», своеобразными сиквелами или комментариями к нему – «Живой и уходящий» (1999), «Собибор, 14 октября 1943 года, 16 часов» (2001), «Доклад Карского» (2010), «Последний из неправедных» (2013).

«Напалм», новый и совсем неожиданный фильм Ланцмана, подобно той атаке хрупкой на вид девушки, – своего рода акт сопротивления.

«Напалм»

Прежде всего имиджу «режиссера Холокоста», который всю жизнь, хоть по праву и из лучших соображений, эксплуатирует одну тему и прием. Но отчасти и собственному этическому, а также эстетическому (для Ланцмана эти понятия неразделимы) кодексу, провозглашенному в том же «Шоа». Там Ланцман принципиально отказался от хроники и архивного материала, предпочтя им живые интервью со свидетелями и участниками событий. Таким образом он хотел избежать любой манипуляции, а заодно сократить дистанцию, показать Холокост происходящим здесь и сейчас. Радикальное решение видоизменило кинематограф и повлияло на отношение к важнейшей для XX века теме.

В «Напалме» режиссер начинает свое путешествие в Пхеньян с рассказа о Корейской войне и ее жертвах. Статистика вызывает оторопь: 4 миллиона погибших на полуострове; 3,2 миллиона литров напалма, который использовали американцы; 95 процентов построек в нынешней столице чучхе было стерто с лица земли. Вскоре за этим следуют пять минут хроники, на которую невозможно смотреть спокойно, хотя ее Ланцман не сопровождает уже никаким закадровым текстом – против собственных правил.

Впечатление, будто французский классик на старости лет впал в несвойственную ему сентиментальность и с полемическим задором начал отстаивать права северных корейцев, обманчиво. «Напалм» – что угодно, но не правозащитное кино и не левацкий манифест в защиту гонимой Западом нации (хотя Ланцман признается в искренней симпатии к коммунизму, под знаменами которого сражался с фашизмом в 1940-х). Запальчивый зачин – попытка уравновесить предрасположенность зрителей, сразу сделать им прививку от отношения к месту действия фильма как к империи зла. Однако переводить стрелки на

«Напалм»

нынешнюю Америку, обвинив ее в политике северокорейских властей, Ланцман тоже не хочет. Вместо этого он совершает неторопливую экскурсию к исполинским монументам двух позолоченных вождей, потом – в Военный музей, прилежно снимает нейтральные тротуары и обочины из окна автомобиля, пока не оказывается на тренировках по тхэквондо. Поначалу кажущийся странным пролог к основному действию – оно начнется только минут через сорок – способ сделать территорию непрекращающейся войны нейтральной. Хотя бы на то недолгое время, что длится «Напалм».

Американские кинокритики впервые поставили фильму Ланцмана средние оценки. Мол, о Северной Корее можно было рассказать интереснее. Сочувствуешь жителям этой несчастной земли? Мы не против, ну так покажи побольше, дай посочувствовать и нам. Но это кино – не гуманистическая прокламация, а, как уже было сказано, акт сопротивления. Причем не политике Трампа или Ким Чен Ына. Прежде всего принятым конвенциям документального кино. И самому себе. Ланцману нынешнему – строгому патриарху-моралисту с дурным характером и незыблемыми принципами – он противопоставляет другого себя: тридцатитрехлетнего молодого интеллектуала, нервного, не слишком уверенного в себе, ищущего приключений. Почти герой Стендаля, по ходу дела превращающийся в героя Мопассана (а не, допустим, Модиано).

В предыдущих фильмах Ланцман – интервьюер, как правило, скрытый за кадром и чаще всего молчащий. Материал этих картин – люди, рассказывающие о своих судьбах, иногда с неслыханной откровенностью. Что здесь правильный кастинг, точно и вовремя заданные вопросы, какая-то магия или гипноз, сказать трудно, но любая из внешне безыскусных устных новелл уникально увлекательна, не оторваться.

Кто здесь автор? Сочувствующий собеседник или, наоборот, беспощадный, требующий раскрыться, не терпящий лжи. Так или иначе, его фильмам и их героям безоговорочно веришь на слово.

Но здесь рассказчиком становится сам Ланцман, вдруг направляющий камеру на самого себя. И понимаешь невероятное: его собственное повествование о давнем приключении, которое не сможет подтвердить или опровергнуть ни один человек в мире, звучит как чистый (и восхитительный) вымысел. Молчаливый сборщик истин вдруг оказался Шахерезадой. Автор исчерпывающего фильма о смерти забывает о Танатосе, будто смывая миллионы литров напалма в мутные воды реки Тэдонган, и обращается к Эросу. На девяносто втором году жизни Ланцман снял свою первую историю любви. Пхеньян, мон амур.

Подлинная причина поездки режиссера в недружелюбное и сложнодоступное государство для съемки фильма на неинтересную ему тему – воспоминание о нескольких часах, проведенных в Пхеньяне 1958 года с неизвестной ему, но невыразимо прекрасной медсестрой, приглашенной, чтобы делать ему уколы. Как выяснилось впоследствии, ее звали Ким Кум Сун. Но тогда они объяснялись исключительно при помощи жестов и прикосновений. Поцеловались один раз, дальше этого дело не зашло. Единственное слово, произнесенное ею и понятое заезжим французом, – «напалм». Так она объяснила страшный ожог под грудью. Волнующий и неуютный эпизод, полностью меняющий смысл фильма и его названия. Об этом и рассказывает камере Клод Ланцман на протяжении добрых сорока пяти минут – всей второй половины картины.

Разумеется, можно было вовсе никуда не ездить, а снять тот же фильм в Париже, коль скоро собственное табу на использование хроники режиссер отменил. Рассказчик Ланцман превосходный, он управляет темпом повествования, добавляет на ходу детали и метафоры, а заканчивает эффектным испытанным приемом – цитируя письмо, полученное от медсестры некоторое время спустя (в том числе для очистки совести: нарушившая все кодексы женщина смогла ускользнуть от наказания, их любовь осталась тайной). Но Ланцман совершает свое паломничество с конкретной, ничуть не прагматичной целью. Он хочет выйти к тому мосту, где состоялось их единственное свидание с Ким, и записать там стендап на камеру. Что удается лишь отчасти – услышав непонятный монолог, трое сопровождающих начинают хватать режиссера за руки, и ему приходится продолжить рассказ о невероятном приключении уже за кадром.

Клод и Ким целуются в гостинице, пока остальные члены делегации, слава богу, уехали на очередной официальный пикник. Он назначает ей свидание, и – о чудо – она приходит на назначенное место, к единственному в Пхеньяне мосту. Они гуляют вдоль реки, потом арендуют лодку и пытаются поговорить. На обратном пути Ким, поскользнувшись, падает в воду, Клод прыгает за ней; насквозь промокшие, они

возвращаются в гостиницу, на ходу ищут объяснения для проворных спецслужбистов. Весь их роман длится едва ли три часа.

Ланцман не пытается показать символическую привлекательность экзотического тоталитаризма или выразить сочувствие к жертве американской агрессии. Он не оправдывает систему чучхе. Но и не обвиняет ее, не старается разоблачить бедность, страх, тотальный контроль. Он просто влюбляется вопреки всем обстоятельствам, и ему отвечают взаимностью. В этом смысле «Напалм» – о том же, что «Шоа»: о победе человека и человеческого над небытием. В нейтрально-серой реальности фильма выделяются красные сполохи: стена пекинского Запретного города в начале (там режиссер ждет разрешения на съемки в Пхеньяне), красная шляпа и шарф Ланцмана, красные буквы надписи «Напалм» в начальных титрах. Красный здесь – цвет чувства, а не победившей в Северной Корее идеологии.

Обжигающий, как напалмом, красный – это страсть, война, страдание. Холодный голубой – вода и мост над ней, на время соединяющий влюбленных; а еще – время. В воду падают Ким и Клод, чтобы вынырнуть уже другими, потерявшими надежду на продолжение своей едва начавшейся истории. Теперь им осталось только замести следы, спрятаться, не навредить друг другу. Расстаться, но незаметно. Ланцман называет Северную Корею страной, где время остановилось, замерло навсегда. Он возвращается сюда именно для того, чтобы снова пережить давно прошедшее, будто чудом отменив прошедшие с тех пор полвека. Еще одно важнейшее сопротивление: сопротивление времени. Остановись, мгновенье. Отсюда замороженные кадры, фотографии, при помощи которых Ланцман рассказывает о сегодняшней Корее. Одна из них – снимок на память с хорошенькой экскурсоводшей из Военного музея. Возможно, она напоминает ему кого-то. Может быть, и нет.

Тхэквондо, конечно, тоже не случайно. Неизвестная девушка – такая же бесстрашная и стальная, как медсестра Ким из рассказа старого Клода, – отрабатывает свои приемы в центральном парке Пхеньяна. Именно туда хотели пойти погулять Ким и Клод, но не решились. Теперь мы видим парк издалека, в последнем стоп-кадре. И реку, и мост, и Пхеньян. Заходит солнце, идут финальные титры. ◆

Вероника Хлебникова

НА ВЕЩЬ ЗАБЫТУЮ ПОХОЖИЙ

Но бытие для зверя бесконечно
И чисто, как пространство перед ним.
Рильке. «Дуинские элегии»

«Осел»
Автор сценария, режиссер Анатолий Васильев
Операторы Александра Кулак, Руслан Федотов, Сальваторе Варбаро
Композитор Джованни Соллима
Trikita Entertainment AG
Швейцария
2017

В фильме «Осел» театрального режиссера Анатолия Васильева возможность обновления художественной формы становится основным сюжетом. Картина в формате *work in progress* – лабораторной работы – названа аллегорией. Цифровые фотокамеры в руках Александры Кулак, Руслана Федотова и Сальваторе Варбаро – удобный и гибкий инструмент для съемки животных, тем более ослов, созданий весьма подвижных, когда они того захотят. Перемещение осла в кадре и связанные с этим объективные трудности составляют фабулу каждой из восьми новелл фильма, аскетичного и вместе с тем напряженного, поскольку добиться чего-либо от осла принуждением почти невозможно. Осел не столь послушен, как зритель, он уклоняется от попыток задать ему направление, упирается всеми конечностями. А при особенной настойчивости человека садится на задние ноги и не хочет быть аллегорией. К существующим новеллам «Осла» Васильев намерен добавить другие и довести длительность картины до двенадцати частей против нынешних трех. При этом разомкнутая – модная – структура не мешает картине в ее актуальной версии выглядеть классически законченным произведением.

Аллегория – один из несложных (в сравнении с метафорой) тропов, и фильм тоже устроен несложно. Хроникальное изображение ослов, предающихся своим натуральным занятиям в присущем им ритме, прерывается черными склейками с текстами-репликами из Пиранделло, Эсхила, Хайнера Мюллера, Апулея, но

чаще – из Тонино Гуэрры, нашедшего себя в философской лирике. Это насилие над изображением соответствует физическому принуждению осла в кадре и подчинено определенному ритму. Реплики разрывают мимикрирующий под монотонность и длинноты визуальный ряд. А иногда врезаются и в честный, по-хорошему протяжный план. Чистой длительности на экране немного, чаще она искусно имитируется, но отдельные план-эпизоды в их непрерывности радуют, как долгие фрагменты фильмов Апичатпонга Вирасетакуна. В спектаклях Васильева, мы помним, разрывались реплики, разламывались актерские интонации.

Непрост здесь, кажется, сам предмет аллегории. В «Осле» не подразумеваются басенное ослиное упрямство, приапическая грубость,

«Осел»

цивилизация в стойле или любые метаморфозы осла в сознании культуры. Скорее, аллегория здесь относится к самой идентичности искусства, которому ищутся не ослиные уши, конечно, но некие новые основания, так как прежние отработаны, в том числе из-за перепроизводства символической реальности – той, где дороже не образ выловить из окружающего мира, а добыть каплю жизни из нагромождения знаков, образов, референсов и интерпретаций.

Анатолий Васильев спрягает в «Осле» форму и бесформенную, нечеловеческую реальность животного. Это и есть герои.

В фильме задействованы три видимые силы: человек, осел и узда между ними. И еще бессчетные образы – невидимые, вненаходимые по отношению к кинематографической ткани. Эти образы, не требующие экстренной визуализации, оживают одним лишь называнием в кличках ослов, среди которых Пиранделло, Улисс и Сентенция; в названиях глав-новелл: «Вакх», «Медея», «Исход»; в интертитрах-цитатах.

Слово вклинивается в изображение, обновляя эффект Кулешова. Не надо склеивать голову и топор, символическая реальность настолько сильна, что достаточно написать на экране: «Колхида», «Коринф», «Медея» – и шаги жеребой ослицы на пустыре обернутся трагическим шествием, а застопорившая на полпути скотинка – восставшей царицей. Зрителю «Осла» предоставлена полноценная возможность и чувствовать себя ослом, отмахиваясь от текстов, нарушающих медленный животный ритм, и соотноситься с культурными кодами, цепочками генома «герои-боги-маски».

При желании в «Осле» можно найти автобиографический контекст. Анатолий Васильев в разные годы работал в театре с текстами пьес «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, «Медея. Материал»

«Осел»

Хайнера Мюллера. Режиссер, много сделавший для реанимации театра из окостеневших эстетических кодов и выцветших поэтик, освобождает теплый, вздрагивающий ослиный круп от мертвого груза слов. Почти приближается к онтологии вещи, забытой под «культурными слоями».

Травестийное соседство выспренних текстов и бессловесной твари приводит к неожиданному эффекту. Реальность сопротивляется называнию, теснит литературу, осел вытесняет тексты, «сквозь нас безмолвный зверь глядит спокойно».

Событием пьесы и спектакля «Медея. Материал» Мюллера и Васильева было освобождение от цивилизации, ее одежд, брошенных в огонь, приятие бесформенности. Из пьесы, написанной без знаков препинания, иногда и без пробелов, в фильм среди прочих перекочевала реплика: «*хотела бы я остаться животным которым я была когда мужчина еще не сделал меня своей женой*».

Медея оглядывается на мир, где она в состоянии «варварки», то есть принадлежит к миру естественности, до цивилизации, и ее «желание» монтажно «совпадает» с сопротивлением ослицы, которая отказывается идти на поводу у курчавого атлета. Еще раньше, в конце первой новеллы, стих Тонино Гуэрры недвусмысленно высказывает пожелание: «*хотелось бы слова без связи, лишенные историй, слушать, как человек, прощаясь с миром, привет последний шлет*», будто и сам Васильев рад бы не дать форме состояться, отвердеть, совпасть с определенностью значений.

В своем пределе формальность слова усилена тем, что оно не звучит, а заключено в интертитрах. Звучащая речь используется во второй новелле «Вакх», где в винограднике упитанный человеческий ребенок

«Осел»

с усилием читает по-итальянски из поваренной книги бытия, намеренно запинаясь, то и дело превращая «фарш» в «фарс», пока ребенок-ослик упивается свежими виноградными листьями. Здесь утром (утром цивилизации) еще все невинно и амбивалентно, принадлежит как будто детской игре.

В четвертой, условно «неореалистической» новелле «Палио», филигранной с точки зрения ремесла, звучит травестированный спортивный комментарий. Он сопровождает карнавальные гонки на ослах, снятые, как остросюжетный репортаж «Формулы» из 60-х, когда и автомобильные гонки, и репортажи были новостью. Карнавал уравнивает человека и животное, конфликт как будто бы снимается.

В семи новеллах ослы – протагонисты нерассуждающего бытия материи, даже когда их выводят из привычной среды на просцениум города-мира-театра-слова. Но уже в восьмой новелле, в финальном

«Исходе», это крохотные символы, уведенные на самый дальний план силой изощренного людского деспотизма – поэзией.

В каждой новелле между человеком и ослом разыгрывается пантомима насилия и сопротивления, что отражает ситуацию конфликта «реалистического» и «символического» в разных типах текста – от хроники на ферме до молитвы, травестированной, как и спортивный репортаж. Выношенное слово сплошь и рядом оказывается изношенным или приходит в негодность, соприкоснувшись с мощным зрелищем ничего, кроме себя самой, не репрезентирующей ослиной природы.

Осел уже бывал проводником нового искусства и персонажем, тоже, кстати, в поисках автора – в фильме Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар». Впервые режиссер не предписывал животному олицетворять людские добродетели и пороки. В отличие от «Метаморфоз» Апулея, где в шкуре осла изнывал человек, у Брессона, а теперь и у Васильева, под ослиной шкурой нет другой тайны, кроме жизни, которую питают не аллегории, но пучки зелени, выпрастывающиеся из каменной кладки амфитеатра. Христианин Брессон сделал осла Бальтазара мерой вещей. Нечеловеческая природа была мерой, по которой определялась низость души человека, сначала утратившего ангельскую природу, а затем опустившегося ниже скота.

Васильев затевает многоплановый карнавал человеческого и животного во времена, когда какая-либо природа заменена риторикой, резервной копией бытия. Осел, всегда принуждаемый, Человек, всегда принуждающий, и Уздечка между ними помещаются в пространство культуры, становятся сырьем для фабрики, которая превращает живых существ и простые, понятные предметы в аллегории, метафоры и вымысел. Переносит их из однократной реальности в подсвеченный воображением вечный мир языка, чтобы подробно рассмотреть, как взаимодействуют осел и вымысел, эпос и драма. Именно там расцветает «ослиное упрямство», повисают «уши царя Мидаса», разливается над чертополохом архетипическая грусть Иа-Иа.

Там можно родиться одновременно ослом Пиранделло и персонажем Пиранделло. Только там возможно освободить осла от ига литературы и если не вернуться к Брессону, то стереть, что называется, случайные черты и посмотреть, тронется ли осел с места. Увидеть, куда он нас доставит, не обернется ли аллегория свободы аллегорией плена, где пребывает человек и с ним все, что он способен помыслить.

В «Молитве, чтоб идти в рай с ослами» мэтра Жамма, процитированной в одной из новелл «Осла», правда, в другом переводе, говорится:

Я трость свою возьму, пойду большой дорогой
И по пути ослам, друзьям моим, скажу:
Зовусь я Жамм Франсис, я прямо в рай иду,
Затем что ада нет у Господа в стране.
Идемте в рай со мной, друзья лазурных дней!

Но мы попадем на бойню.

В «Астеническом синдроме» Киры Муратовой документальную съемку собачьего утильцеха завершал интертитр: «На это не любят смотреть. Об этом не любят думать. Это не должно иметь отношения к разговорам о добре и зле».

В «Осле» будет смерть в реальном времени, крюк, опрокинутая мертвой мордой туша, а затем голое перепаханное поле, по которому одна фигурка привычно погонит другую, и целая вечность уйдет на то, чтобы третья фигура четвероного, нетвердо, в одиночестве пересекла кадр.

Фильм качнется в предельный символизм, дистанция которого все превращает в силуэты на экране. Сам конфликт символического и бытийного как будто видоизменится, и последний «набег» слова покажется отступлением – *каков же рай?* – ни черного фона для текста, ни отождествления, только печаль об утраченном, забытом, непрожитом или неразрешимом, как осел, который перестал быть тобой. Или – гипотетический рай человека, ведь с человеком что за рай для осла.

Обновление кинематографической формы продолжается под знаком явления «постдок». В постдоке пропорции реального и воображаемого, объектного и субъектного колеблются, они непостоянны, определяются интуитивно и всякий раз уникальны. А целое сопротивляется определению *игровой/неигровой*. Хотя и находится именно на такой территории.

Смешно сравнивать, однако подобным образом устроен и другой заметный фильм 2017 года «Обезьяна, страус и могила» художника Олега Мавроматти с его зыбким, отраженным конфликтом, достоверность которого обязана предельной условности режиссуры. Обезьяна в картине Мавроматти нарисована, но она в несомненном родстве с нашим ослом, ставшим в фильме Васильева жертвой вымысла и агентом сопротивления. ◆

Василий Сигарев

Вот мой кадр. Почему? Потому что это про будущее России до 2024 года минимум.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Зара Абдуллаева

ТОЛКОВАТЕЛЬ

«Назидание»
Автор идеи Борис Юхананов
Автор сценария Борис Юхананов при участии Ильи Пермякова
Режиссеры Борис Юхананов, Александр Шейн
Художники коллажей Александр Виноградов, Владимир Дубосарский
Анимация: Елена Минаева
Композитор Александр Белоусов
Киногруппа 2PLAN2
Россия
2017

Итак, будем искать того, что служит к миру и ко взаимному назиданию.

Рим. 14:19

В 1998 году после чемпионата мира по футболу я предложила сделать в 12-м номере «ИК» материал об этом событии конца века. Была составлена анкета, на которую ответили режиссеры, критики и Борис Исаакович Зингерман[1]. Матерые или прохладные болельщики зафиксировали оттенки «выразительного зрелища» (Эйзенштейн о футболе). Трактовали, не впадая в банальность, общие места культурного феномена – «готовность современного человека к войне», «национальные комплексы», «национальный реванш», «массовое безумие» и т.д. Единственный, кто (в ответе на вопрос: «Какое из событий чемпионата является самым значительным и интересным для понимания нашего времени?») упомянул Зинедина Зидана, был Петр Вайль: «Победа французов как наднациональной команды, в которой только пять игроков (включая резервного вратаря) отвечают расхожему понятию «француз». Герой галльской нации – алжирский бербер Зидан. Это замечательно: нет ни эллина, ни иудея».

А Зингерман обратил внимание на «отсутствие новых творческих идей», на «прожектерство, избыток организации… при котором талантливый футболист (или актер – не все ли равно?) лишается свободы воли и превращается в умелого пластичного исполнителя чужих замыслов и предписаний».

Спустя почти двадцать лет Борис Юхананов и Александр Шейн сооружают фильм о Зидане.

1. Б.И.Зингерман (1928–2000) – выдающийся театровед, искусствовед, автор многочисленных статей и книг.

Судьбоносная стычка французского десятого номера с итальянским защитником Матерацци во время финального матча на чемпионате мира-2006 потрясла мир. Зидан, удаленный с игровой площадки с красной карточкой, оставался все эти годы загадочной фигурой. В версиях, предложенных медиа и вроде бы разъясняющих суть конфликта, режиссеру Юхананову чего-то недоставало. Известные или забытые found footage он поместил в рамку закадрового рассказа.

Спокойный, изящно интонированный голос прощупывает сверхзадачу жизни и судьбы Зидана. Сопровождает монтажный поток фрагментов матчей, интервью, теленовостей, анимационных вставок, коллажей, портретов болельщиков, знатоков и т.д. Концептуальный текст побуждает воспринимать череду эпизодов – хронику ликований и кошмаров – как анонимную драматургию. Ее второй, третий планы и толкует Борис Юхананов.

Расследование

От экрана, где в отточенном ритме сменяются миллион раз употребленные кадры, трудно оторваться. А зазор между взглядом, захваченным картинками – они действуют на нервы, то есть на саспенс, – и ухом, в которое вдувается закадровый рассказ, становится центральной интригой «Назидания».

Триумф Зидана в финальном матче с Бразилией 12 июля 1998 года сменяется 12 августа 2004 года печальной новостью, разбудившей Францию. Зизу объявляет о своем уходе из футбола навсегда. Это событие потеснило сообщение о военном конфликте на Ближнем Востоке, поскольку «такой славы не имел ни один античный атлет». Скорбь накрыла мир болельщиков и экспертов. Мир опустел без «старшего брата», который осуществил в 1998-м «театр мечты». Б.Ю. вливает в уши публики нехитрую мысль о сакрализации Зидана, называет французских спецов по футболу «партией жрецов», слышит в речи ведущих теленовостей трагические партии, то есть объявляет начало мистерии. И, снимая покров за покровом, углубляется в историю.

Год спустя пришла весть о миракле – о двух чудесных возвращениях, которые рассказчик сплетает в знамение нездешней воли. В самолет, который должен был вылететь из Торонто, попала молния, он загорелся, но никто из пассажиров не пострадал. Второе «происшествие» устроил Зидан, тренировавшийся в Альпах с командой «Реал» и вдруг давший интервью – сомнамбулическое, неподвластное разумению. Оно было опубликовано в еженедельнике «Франс-футбол» и вызвало шок. Зидан докладывал о том, что, проснувшись ночью, с кем-то долго говорил, что испытал нечто вроде откровения, но об этом никто, никогда до его последнего вздоха не узнает.

Б.Ю., как Макс Брод Кафку, своего героя ослушался, поведав о пришельце – вестнике Создателя, – который явился футболисту, дабы вернуть его на сцену, в мир игры. Смущение медийных толкователей этой грезы наяву перекрылось одобрением («лучшего подарка для Франции

выдумать нельзя»). А также непреодоленным замешательством. Медиа не превратили признание гения в сенсацию. Едва проклюнувшись, мистерия превратилась в комедию. Блогеры и журналисты обхохотали Зидана. Это испытание алжирский бербер тоже прошел, но смягчил словесные нападения тем, что отрекся от футбольной эзотерики, назвав ночного собеседника «братом».

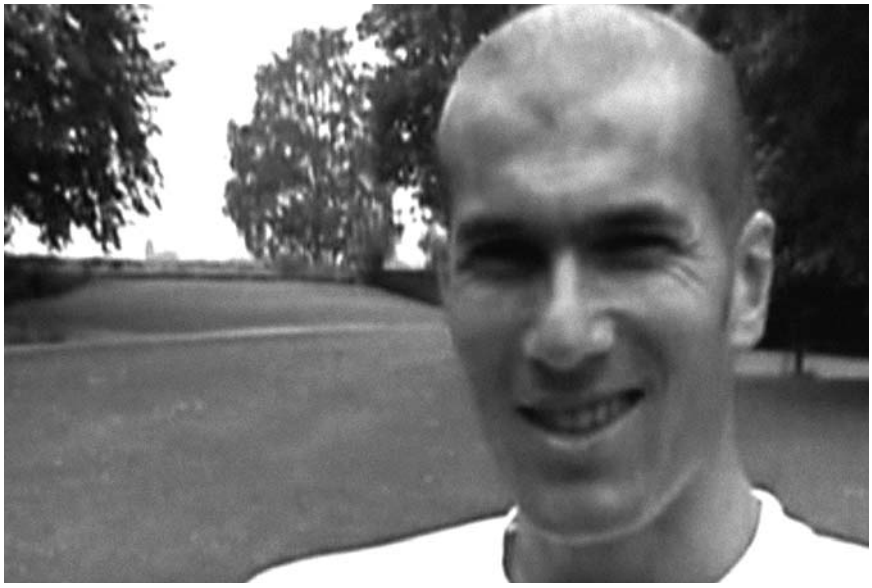
Б.Ю. упрекнул сакрализованного футболиста дешевым «дворовым приемчиком», но оценил «акт сокрытия» истины, преподнесенный Зиданом с простодушной улыбкой. Вызов, запрятанный в жесты *простодушных,* и, в частности, простодушного десятого номера, еще аукнется в роковом поединке на чемпионате 2006-го.

Этот интернациональный карнавал затягивал в свой круг и на экране демонов, призраков, дервишей и людей. Б.Ю. ведет расследование поступательно. Вот, к примеру, Зидан получает желтую карточку в игре со швейцарской командой. В результате ничья. Ничейная земля. Этот факт побуждает рассказчика к сентенции о парадоксе футбола. С одной стороны, он стирает границы между странами до глобальной деревни. С другой – утверждает сопричастность к державному духу разных стран. Ок. Пробежали эту мысль. Гораздо важнее, как Б.Ю. с элегантной неуступчивостью продавливает другую мысль: замедленная съемка (во время матча американской команды с итальянской) проявляет, кроме нарушителя и жертвы, третьего участника конфликта в этой игре. Десятый номер американской команды назван мистагогом Б.Ю. двойником десятого номера Зидана в финальной битве.

Выстраивая свои correspondances, рассказчик упражняет, заклинает уверенность в том, что тело должно подчиняться душе, что ярость украденного счастья, ослепляющая игроков, непременно выйдет за пределы поля, сценической площадки, став чем-то более глубоким, чем игра, и чем-то большим, чем жизнь.

Желание гола или (в другой системе координат) бессмертной души растравляет игрока, не принимающего реальность за реальность. Эта мысль, как страсть, дорога́ практичному дешифровщику Б.Ю. К ней он будет возвращаться. А пока ему надо вновь растолковать, как же (после игры французов с командой Того) «хоронили» Зидана и как он, пройдя в туннель-преисподнюю, бился, словно раненый бык, о дверь. Директор (кажется, так) стадиона хотел выставить счет за ущерб, но сохранил следы священного животного для истории.

В мистерии наступает следующий акт. В матче Чехии с Италией тренер делает замену. На поле выходит Марко Материцци. Рассказчик открывает специфику его образа. Ненадежного и одновременно самого забивного игрока фанаты называли «исчадием ада», «забойщиком скота». При этом «ничего личного» в его жестокости не наблюдалось. Только прагматизм. Конечно, в киноспектакле Б.Ю. это свойство принадлежит гладиаторам. Эстет Юхананов называет его «воином в футбольных доспехах». Прирожденный убийца оттеняется в Материцци ипостасью нежного семьянина. Рассказчик настаивает: итальянский



«Назидание»

защитник при внешней раздвоенности целен. Он расписывает триединство образа Матерацци, как это делал бы режиссер, представляющий публике актера. Свое раздвоение артист Матерацци сознательно разыгрывает на арене. Но сбалансированный и разъяренный итальянец сочетается с «третьим» Матерацци, агентом самоконтроля. Кульминационный аккорд: Матерацци – «ангел-истребитель». Отрешенный и непоколебимый. Мечта, надо думать, какого-то особенного режиссера и любого тренера.

И вновь – correspondance. 23 июня – день рождения Зидана и годовщина свадьбы примерного семьянина Матерацци. Зидан же, остудив в подземелье свой пыл, вышел из мира теней на игру с испанцами. Рассказчик, как некогда Петр Вайль, вспоминает о тотемной птице – галльском петухе. Но не удерживается, чтобы не напомнить зрителям фильма – футбольным фанатам – о временах, когда все роли в театре должны были играть мужчины. В актерах-футболистах Б.Ю. освидетельствует исчезновение пола. Наблюдает издалека, с галерки, из радиорубки, как они становятся одним телом, единой душой, не утрачивая своей индивидуальности в наэлектризованной реальности игры.

В матче с испанцами Зидан снова демонстрирует миракль. Теперь десятый номер реабилитирован. В игре с командой Бразилии Зизу завораживает легкостью, кружевным плетением пасов, стратегическим ви́дением поля. Спортивная мистерия приближается к пределу, когда на 56-й минуте с подачи Зидана французы забивают гол. Рассказчик вменяет бразильскому защитнику поражение гипнозом. Францию накрывает эйфория. Так было и в 1998 году.

В полуфинале с португальцами Зидан забивает пенальти. Стихия экстаза подрывает всякую власть над событиями. Их толкователь в этом месте врубает кадры с Гитлером на том же стадионе – на Олимпиаде

«Назидание»

1936 года. А также хронику с прыжками Оуэнса, знаменитого легкоатлета. Б.Ю. просвещает любителей спорта: эти кадры постановочные, американец специально для Лени Рифеншталь, для истории повторил перед камерой свои достижения. Подробность нужна для того, чтобы очертить расстояние до начала глобальной медиареволюции. Но еще, кажется, для того, главным образом, чтобы косвенно натянуть мост между персональным (умышленным) толкованием событий и реальностью реальной.

9 июля 2006-го Зидан в последний раз выходит на поле. Забивает пенальти. По ошибке Матерацци (хотя его нарушение трактовалось и как призрачное). Когда же гол забивает Матерацци, луч солнца пробивает трибуну: то ли апокрифическая деталь, то ли роковой знак. Так или иначе, тьма накрыла мониторы спортивных комментаторов. Напряжение зашкалило. Пятнадцать минут до окончания первого тайма журналисты довольствовались удаленным доступом к полю.

Во втором тайме симметричная композиция, накалив терпение болельщиков, обрывается. На 108-й минуте дополнительного времени случается нечто, побудившее, наверное, Б.Ю. придумать «Назидание».

Кто-то лежит на поле. Главный арбитр подходит к боковому судье. Замедленный повтор. Замирание времени. Красная карточка Зидану. Его исход в преисподнюю. Остановленное время оживает для пенальти.

Юхананов, ведомый путеводной звездой своего рассказа, использует элементы триллера и детектива, усугубляя жанровую многомерность «Назидания». Закадровый комментарий развивается назад (как в детективе) и вперед (как в триллере). Так режиссер осуществляет захват зрителей, так он причащает их к дражементу. И одновременно к сцеплению фактов, ответственных за голоса судьбы Зидана и Матерацци.

Неумолимость юхананновского концепта ретушируется эластичным тембром. Это создает дополнительный артистизм режиссерской конструкции. Эпикурейской и умозрительной.

Двойной удар по эмоциям (воздействие картинки) и по сознанию (благодаря «аудиогиду») составляет экстатический эффект этого религиозного театра, названного однокоренным с фамилией протагониста словом «Назидание».

(A propos. В тексте Вальтера Беньямина «Рассказчик» есть значимый для нашего сюжета пассаж: «Чем глубже Лесков опускается по лестнице физического существования, тем очевиднее его взгляды приближаются к позиции мистиков». И еще: «Мы видим на примере умного, что вопросы, которые задает миф, просты, как вопросы сфинкса».)

Юхананов соединяет таинственные факты биографии Зидана и отчасти Матерацци, но интерпретирует их с простотой, доступной образу мистагога. Закулисного толкователя/организатора исторической спортивной мистерии.

Театрализованные футбольные бдения, вселенское буйство, тотемные маски на лицах болельщиков, искупительные и случайные жертвы, уличные оргии сопровождают легендарную реальность футбольных богов, субъектов культа. И – объектов изучения для конспиролога Юхананова, орудующего невымышленным материалом.

Эта провокативность обеспечивает – поверх логики закадрового рассказа – самую таинственную линию огня (и обороны) в «Назидании».

Отдавшись рассказчику, который постепенно расследует причины катастрофы на поле, освоившись в его воздушной словесной крепости, зрители столкнулись с теоретической неосновательностью загадочного конфликта. Такая неосновательность является на самом деле сильнейшим основанием. Этот не-парадокс разгадал родоначальник детективного жанра Эдгар Аллан По, заметивший в рассказе «Бес противоречий» ошеломляющую (в поведении человека) тенденцию «поступать себе во вред ради вреда», что «не поддается анализу или отысканию в ней скрытых элементов».

Парадокс «Назидания» – в тяге к обнажению сокрытого, которое расследует режиссер, подобный по складу своего мышления раввину, проходящему вместе с публикой уровни познания неизвестного.

Юхананов вопрошает факты биографии Зидана и Матерацци до и после их поединка. Раскапывает и сопрягает отметины Провидения, механизм божественного промысла в карьере и жизни героев. То, как Зидан или Матерацци обращают взгляд к небесам после гениальной подачи или отменного гола, рассказчик, погасив скепсис пафосом, использует как гвозди в своей конструкции и концепции.

О, с каким сладкозвучием Б.Ю. говорит о тенях алхимиков, выращивающих газон для стадиона, где пройдет финальный матч. С каким сладострастием он вглядывается в шаманов, изгоняющих с арены злых духов. Как он упрямо муссирует клинч между суровыми правилами

игры и реакцией футбольных богов, вроде бы объяснимой, но все равно непонятной.

Эпилог

Разгадать тайну причины конфликта не удалось, несмотря на доклады спецов, умеющих читать по губам. Зидан предложил Матерацци обменяться майками после матча. Итальянский артист оскорбил сестру артиста французского, то есть Зидана и его друзей. Зидан, выдержав паузу, головой ударил в грудь Матерацци, отыграв роль бешеного быка.

Рассказчик «Назидания» понимает: вместо раскрытой тайны – пустое место. Браво. И сразу же совершает faux pas. Показав шоу кукол, которые поиздевались над Зиданом и Матерацци, Б.Ю. посчитал, что различия между ними стерлись, что они сблизились, как два брата. Что теперь они являют собой единство наподобие инь и ян.

Но Матерацци – автор книги «Что я на самом деле сказал Зидану»[2], написанной после чемпионата. И он, по концепции рассказчика, – «ангел-истребитель». Зидан же, судя по всему, – сказочный гений, противостоящий мифическим силам шуткой (обменяться майками). Вот где и когда послышалось эхо простодушного – давнишнего – заявления Зидана, о котором уже поведал в фильме Б.Ю.

12 июля 2006-го Зидан говорит в интервью о том, что его действие вызвано не словами Матерацци. Опять зависает тайна, покрытая мраком неизвестности, тайна, возвратившая зрителей к ночному разговору, который вернул Зидана людям, призракам, дервишам и его фанатам.

13 июля началась израильско-ливанская война. Срифмовав далековатые события, рассказчик завершает «Назидание» призывом преодолеть свою тотальность. Сдержать свою картину мира, чтобы стерпеться с Другой. Ребята, давайте жить дружно. Не выходит.

Впрочем, это чересчур разумное, или все-таки простодушное поучение, подрывающее ход мистерии, смонтировано с репликой Зидана из интервью, данного после преступления и наказания. Умолчу о ней. (Известно, что кинозрители спойлеров не признают.)

«Посему увещевайте друг друга и назидайте один другого, как вы и делаете» (1 Фес. 5:11). ◆

2. Che cosa ho detto veramente a Zidane. Milano, Mondadori, 2006.

Борис Локшин

КРОЛИК УБЕГАЕТ

«Мошенничество»
Fraud
Режиссер Дин Флейшер-Кэмп
Монтаж: Джонатан Риппон
Memory
США
2016

Представим себе фокусника, который знает один-единственный трюк – с кроликом и шляпой. Он достает из чемодана шляпу и выворачивает ее наизнанку, показывая, что она пуста. Затем кладет ее на стол, делает над ней несколько пассов руками, вытаскивает из нее кролика и гордо демонстрирует его зрителям. Вдруг животное вырывается из его рук и стремительно убегает. После этого нам гораздо интереснее, куда убежал кролик, нежели то, что будет дальше делать фокусник. Ведь он ничего другого не умеет. А вот если мы устремимся вслед за кроликом, то можем, например, долго проваливаться в кроличью нору, заглядывая по пути во множество крошечных дверок. Вообще с нами может произойти масса всего интересного. Скажем, может оказаться, что кролик и фокусник – это одно и то же лицо.

В ключевой сцене «Мошенничества» домашнего кролика выпускают на волю. Отец семейства торжественно обращается к нему со знаменитым рейгановским призывом: «Mister Gorbachev, please tear this wall!» («Мистер Горбачев, прошу вас, разломайте эту стену!») А потом герои – папа, мама, их золотоволосые детки, сын лет десяти и дочка лет шести, – понесут животное в лес и там его оставят. «Ему тут будет хорошо!» – не совсем уверенно говорит папа.

В тот же день, точнее, на следующую ночь, мама обольет дом бензином, а папа устроит короткое замыкание. От искр постройка быстро загорится, и вся семья под рев пожарных сирен будет с радостью наблюдать, как яркое беспощадное пламя поглощает их имущество. У них есть причины для радости. Незадолго до этого они застраховали дом на крупную сумму. А кролика они тоже отпустили не зря. Не гореть же ему в огне. Потом они получат чек на крупную сумму, сядут в машину,

«Мошенничество»

поедут на север, ускользнут от полиции, пересекут канадскую границу, купят квартиру в Монреале…

Таков вкратце сюжет «Мошенничества», не без скандала показанного на канадском фестивале документального кино Hot Docs. То есть таким этот сюжет увидели зрители. На самом деле ничего подобного в фильме не происходит. Вернее, так: много чего было – и кролика отпускали, и дом горел, и… Но все равно ничего этого не было. Было что-то другое, что-то не то, не там, не с теми людьми. А может, и этих людей тоже не было. Все это фокус, обман, мошенничество, по-английски – fraud.

До выхода фильма Дин Флейшер-Кэмп был известен как автор популярного ютюбовского сериала Marcel the Shell, который он снимал совместно со своей женой Дженни Слейт. Марсель – крошечная морская раковинка с одним глазом и чем-то вроде трещинки вместо рта, которая трогательным детским голоском рассказывает о своей непростой жизни в квартире Дженни и Дина. Параллельно с этим проектом Флейшер-Кэмп разрабатывал другую, более амбициозную идею.

Если верить его словам, около пяти лет назад он случайно набрел на ютюбный канал, принадлежащий некоему дядьке из Северной Каролины по имени Гарри. Гарри снимал на мобильник жизнь своей семьи и без всякого предварительного редактирования выкладывал видео в YouTube. Флейшер-Кэмп так ими увлекся, что решил смонтировать из них собственный фильм.

Сам Гарри, круглолицый, склонный к полноте человек, которому на вид можно дать от тридцати до сорока лет, судя по всему, страдает чем-то вроде клинического энтузиазма. Впрочем, этот вполне безвредный диагноз можно поставить разве что не половине авторов подобных произведений. Короткие закадровые комментарии, которые

сопровождают его незамысловатые съемки, отдают каким-то беспримесным идиотизмом. Они словно предназначены для инопланетян и содержат очень простые, состоящие из одного-двух слов объяснения того, что попадает в объектив: «Вода», «Деньги», «Wow! IPhone!» У Гарри двое прелестных детей и очень симпатичная жена, блондинка с живым неглупым лицом и затаенной тревогой в глазах.

Дальше начинается «мошенничество». Затаенная тревога в глазах блондинки, по всей видимости, связана с тем, что семья увязла в долгах. Коллекторы каждый день донимают их звонками. Дворовая распродажа ненужных вещей приносит некоторую сумму наличных денег, которая позволяет съездить в молл и купить новый IPhone для жены и игрушки для детей, но проблемы не решает. Большие надежды, возлагаемые на приобретенный лотерейный билет, не оправдываются. Маленькая дочка дергает гитарные струны и пронзительным голосочком поет песенку собственного сочинения: «Фейсбук, дай мне миллион долларов! Дай мне миллион, Фейсбук! Я так тебя люблю, хотя ты и не человек!» Фейсбук молчит и не отзывается. Отсюда план. Купить страховку. Кролика отпустить. Дом сжечь. Деньги получить. Сбежать за границу.

Такие события происходят в фильме. Или нет. Неправда. Их придумывают зрители – или жертвы – «Мошенничества». Потому что Флейшер-Кэмп никому не обещал, что рассказывает именно эту историю. По его словам, он просто смонтировал кино из некоего подручного материала. Он утверждает, что в основном это съемки с мобильного телефона Гарри. Но и не отрицает, что кое-что добавил и от себя. Горящий дом, страховой полис на экране компьютера, да мало ли что еще! И если приложить минимум умственных усилий, то станет очевидно, что в фильме просто не сходятся концы с концами. Другими словами, режиссер дает зрителю шанс разоблачить его «мошенничество».

Флейшер-Кэмп монтирует разные кадры из жизни некоей семьи. Внизу экрана постоянно отображается время съемки, согласно которому действие начинается 26 мая 2012 года и заканчивается 3 октября того же года. Но это вовсе не означает, что события и их датировки совпадают. Почти как в знаменитой картине Магритта с изображением трубки и подписью «Это не трубка».

Внизу экрана дата: 4 сентября 2012 года. В кадре телевизионный экран. На экране дикторша рассказывает о надвигающемся урагане «Сэнди». Но ураган «Сэнди» случился на два месяца позже, в конце октября. Или, например, все вокруг засыпано снегом. Герои ныряют в сугроб, играют в снежки. Если верить дате, на дворе конец сентября. Если верить сюжету, место действия – Монреаль. Но не бывает в Монреале снега в конце сентября. По крайней мере, столько снега точно не бывает!

Есть множество психологических тестов, применяемых в разных целях, которые построены на одном и том же принципе. Перед испытуемым раскладывают в определенном порядке серию картинок

и предлагают на их базе рассказать историю. Флейшер-Кэмп разложил карточки таким образом, что история кажется абсолютно очевидной. Но одновременно ее там нет. Иначе говоря, это кино о том, как можно заставить зрителя увидеть то, чего никогда не было.

Когда после фестивальных показов режиссер признавался, что никакой истории мошенничества в фильме нет, зрители обижались и громко обзывали его лгуном. Хотя, казалось бы, само название «Мошенничество» является чистым раскрытием приема.

Есть такое явление, которое в теоретической литературе называется suspension of disbelief. Это словосочетание трудно перевести на русский язык. Смысл его в том, что любое зрелище, будь то фильм или спектакль, содержит в себе ряд допущений, условностей и неразрешимых противоречий. Чтобы наслаждаться увиденным, зритель как бы отключает свои критические способности. Он верит тому, чему невозможно верить, не обращая внимания на вопиющую ерунду, забывая об условности происходящего. Оригинальность Флейшер-Кэмпа в том, что он не помогает публике заблуждаться, а дополнительно создает противоречия, которые должны бы ее отрезвить. Он как будто уговаривает зрителя: «Посмотри, то, что ты видишь, – неправда. Не было никакого мошенничества. Не понял? Ну и дурак!» Получился фильм про то, как зритель обманывает сам себя.

Благодаря Кулешову мы знаем, что если взять эмоционально нейтральный и совершенно бессодержательный кадр и смонтировать его с эмоционально нагруженными, то публика сама бессознательно достроит их связь. Кулешов последовательно склеивал крупный план звезды немого кино Мозжухина с тарелкой горячего супа, мертвой девочкой в гробу и красавицей, лежащей на диване. Соответственно люди видели на его лице выражения голода, горя и желания. Но это был один и тот же крупный план! То есть из любого материала монтируется все что угодно, если только монтаж хорош. А «Мошенничество», состоящее из быстрой нарезки сверхкоротких эпизодов, – очень ловкое монтажное кино.

Можно пойти и дальше. Мы живем в эпоху различных конспирологических мифов и теорий. Но что такое конспирология, как не искусный монтаж? Из миллиона разрозненных фактов в нужном порядке выбираются и склеиваются те, которые подходят под заданный сюжет. Таким «монтажом» можно объяснить происхождение любой параноидальной идеи. Кто убил президента Кеннеди и взорвал башни-близнецы? «Мошенничество» по-своему отвечает на эти вопросы.

Вот что еще интересно: если фильм пересмотреть, то он покажется гораздо более убедительным. А еще при одном просмотре все грубые «белые нитки», которыми он нарочно сшит, вообще куда-то исчезают. Казалось бы, должно быть наоборот. Но нет, с третьего раза все превращается в нормальный триллер. Навязчивое повторение одного и того же закрепляет веру в его правдоподобие, включает suspension of disbelief.

«Мошенничество» – уже не первая попытка рассказать издевательскую вымышленную историю, составленную из микроскопических кусочков реальности. Нечто подобное сделал Бэнкси в нашумевшем фильме 2010 года «Выход через сувенирную лавку». Но принципиальная разница в том, что последний снят на территории современного искусства о современном искусстве и сам является его образцом, то есть вопрос о его подлинности настолько же не имеет смысла, насколько не имеет смысла вопрос о том, является ли современное искусство искусством.

Дин Флейшер-Кэмп работает на территории «реального», отталкивается от фактов и поэтому он в какой-то степени радикальнее Бэнкси. И его фильм крайне симптоматичен для времени «постправды», в котором мы все оказались. Когда границы между реальным и фиктивным становятся все более размытыми, мы все чаще спрашиваем себя: а что же такое «факт», что такое «на самом деле», чему вообще можно верить?

Сегодня любой факт, который тебя не устраивает, легко назвать фальшивой новостью. Последние несколько месяцев CNN гоняет по многу раз в день одну и ту же рекламу. Рекламу своего собственного канала. На экране яблоко. И диктор говорит: «Это яблоко! Вы можете сколько угодно говорить, что это банан. Но это – яблоко!» А дальше что-то про факты.

В «Мошенничестве» верить нельзя ничему. Даже после подробнейшего многократного просмотра мы так ничего не узнаем о семье Гарри. Мы даже не поймем, существовала ли она на самом деле. Похоже, что, кроме режиссера, ютюбного канала Гарри никто никогда не видел. Возможно, что и его не было. Тем интереснее последние кадры, когда история, рассказанная, а вернее, не рассказанная, в фильме, вдруг упирается в твердый и легко проверяемый неоспоримый факт. И он тоже иллюстрируется яблоком, плодом с Древа познания!

В самом конце фильма все семейство отправляется в монреальский магазин Apple, участвует вместе с другими фанатами в празднике выхода на рынок пятого айфона и покупает новую модель. И вот на столе лежит только что приобретенный мобильник. На нем дата: 3 октября 2012 года. В углу экрана та же дата: 3 октября 2012 года. Пятый айфон был выпущен в продажу в США в самом конце сентября 2012-го. В Канаде, скорее всего, в начале октября. Все сходится. Не верите? Проверяйте сами. ◆

Виктория Белопольская

ЛИЦЕНЗИЯ НА УБИЙСТВО

Амстердам-2017

«Нежная кожа»
Ta peau si lisse
Автор сценария, режиссер Дени Коте
Оператор Франсуа Мессье-Рео
Art & Essai, Close Up Films
Канада
2017

«Мир согласно Далибору»
Svět podle Daliborka
Автор сценария, режиссер Вит Клусак
Hypermarket Film, Česká televize
Чехия – Словакия – Великобритания
2017

Однажды равви Леви Ицхак увидел человека, быстро бегущего по улице и не оглядывающегося по сторонам. «Что ты так бежишь?» – спросил он его. «Ищу себе пропитание», – отвечал торопливый. «А откуда тебе известно, – снова спросил равви, – что твое пропитание бежит впереди, так что тебе надо за ним гнаться? Может, оно у тебя сзади и тебе необходимо лишь остановиться и подождать. А ты убегаешь от него!»

Мартин Бубер, «Хасидские предания»

Старые вгиковские мастера и опытные режиссеры провинциальных советских киностудий всегда знали: если попросить героя-ученого решить какую-нибудь задачку из геометрии Лобачевского, то он на некоторое время замрет с карандашом над листом бумаги. Тут-то и можно будет снять образ «ученый думает». А если трактористу сказать, что обронил в меже важный элемент микрофона, то можно запечатлеть образ «герой труда проверяет глубину пахоты». И никто из снимавших на гремящие «конвасы» при этом не считал, что занимается «реконструкцией с участием героя» или заступает на территорию игрового кино. Эти героические люди делали нормальное документальное кино теми способами, которые им были доступны. С тех пор как съемочные технологии дали возможность не прибегать к подобным простодушным ухищрениям, кино вступило на территорию, где документальная аутентичность ищется неустанно и исступленно.

И вот уже Дени Коте, прославленный своей бескомпромиссностью в игровом кино, почему-то называет именно что игровым свой с виду вполне документальный

фильм «Нежная кожа», иронически, но и с дальним умыслом занявший название у средств для ухода за женской кожей компании Avon. Дело в том, что это фильм о шести канадских бодибилдерах, галерея меланхолических мужских портретов и образ мужского поиска современной мужественности. С Коте согласна англоязычная критика: «Невозможно избавиться от ощущения, что предъявленное в фильме сконструировано в монтажной и может не иметь ничего общего с реальностью жизни мужчин в кадре… Есть нечто тревожащее в уровне применения его режиссерской лицензии».

Мы-то тут можем даже больше сказать – не то что монтаж, а сам метод съемки, использованный Коте в «Нежной коже», довольно далеко ушел от традиционного кинонаблюдения с его стоической минимализацией вторжения в жизнь героя, посредством которого в последние два десятилетия было принято делать «настоящее» неигровое, документальное кино. Герои фильма откровенно позируют камере Коте. Они воспроизводят для него типичные сцены из своей жизни и свою тренировочную рутину. Коте тут действует, как цирковой шпрехшталмейстер, объявляющий очередной потрясающий номер, который будет исполнен под куполом его цирка артистами со сверхспособностями – а что еще такое бодибилдинг, как не человеческая экзотика? И тут нет злоупотребления режиссерской лицензией. В том-то и дело, что Коте изо всех сил стремится быть верным реальности своих героев, а эти люди привыкли демонстрировать себя – такова одна из очевидных целей их странного вида спорта. Неочевидно другое. То, чего достиг Коте своими незамысловатыми режиссерскими указаниями мужчинам в кадре и глянцевыми планами с классически выставленным светом и выверенной композицией. Мы привыкли считать, что современное документальное кино, до зубов экипированное гаджетами со всеми предоставляемыми ими возможностями подглядывания и разглядывания, существует для того, чтобы понять Другого и зафиксировать неповторимое – ситуацию или факт. Документалисту-игровику Коте все эти гаджеты с сообщенной ими идеологией режиссерского взгляда ни к чему. Он все давно понял про своих Других, ему не нужно наблюдать, чтобы понять или запечатлеть уникальное, его интересует как раз рутина, сквозь которую просматривается онтологическая драма героев: чтобы утвердить маскулинность, они вынуждены прибегать к средствам, записанным историей и культурой за феминностью.

В первых же кадрах «Нежной кожи» один из его героев, гигант с печальными глазами, сбривает волосяной покров на груди – чтоб не мешал демонстрации идеальной мускулатуры; позже показана подобная, но уже вполне болезненная процедура – эпиляция; постоянно, скрупулезно камера фиксирует использование бронзаторов, умащивание кожи маслами и прочие акты самоулучшения, традиционно ассоциирующиеся с женскими «ритуалами красоты». И так вплоть до главного из них – демонстрации себя, своей телесности с целью общественного восхищения.

«Нежная кожа», режиссер Дени Коте

Эти потрясающие люди, включившиеся в проект по тюнингу слабо-нежного человеческого тела и созданию образа некой абсолютной мужественности, вынуждены идти путем женщин и к женской роли и функции. Коте нужны методы игрового кино не для того только, чтобы рассказать о героях, а для того, чтобы протранслировать свой взгляд на них, взгляд автора второй реальности, которая – если без ханжества – поинтереснее их бодибилдерских будней.

«Нежная кожа» – фильм именно что про авторский взгляд. Как, впрочем, и другие документальные фильмы Коте – и «Остовы» (2009), и «Эта радость была совершенна» (2014), и особенно «Бестиарий» (2012). Именно поиск репрезентации собственной космогонии, поиск способа сделать сюжетом ракурс своего авторского взгляда диктует Коте его строку. «Бестиарий» тут особенно откровенен. Его первый эпизод – три художника рисуют животных. Мы заглядываем в набросок одного молодого человека, оцениваем работу другого и наконец из-за плеча девушки следим, как движется по ватману уголек в ее руке. Причем мы так близки к героине, что прядь ее волос постоянно заслоняет создаваемый рисунок, мешает увидеть его, лезет в камеру и к нам в глаза. Экстремально приближенные к плечу, к голове, к шее художницы, мы уже не очень заняты рисунком – притягивает сам взгляд камеры, этот странный физиологичный ракурс, когда вот-вот почувствуешь запах волос рисовальщицы… Это начало становится своего рода эпиграфом к дальнейшему тексту – к съемкам разных животных, от которых ждешь даже не информации или умиления, как от фильмов Nat Geo или Animal Planet, а шанса идентифицировать свой взгляд с авторским, себя с ним, возможности встать на его место. И в этом смысле «Бестиарий» тоже игровой фильм – он предлагает тебе, актеру вне экрана, роль, которую ты

«Мир согласно Далибору», режиссер Вит Клусак

можешь сыграть. При том, что на экране там играть просто некому – одни твари бессловесные.

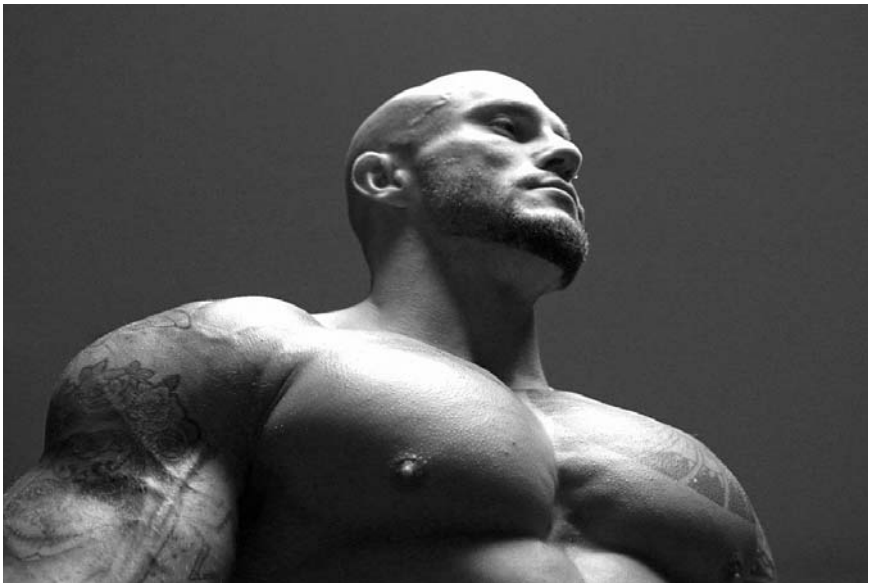
Но все это подлинно документальное кино, что бы ни говорили критики Коте и он, совестливый, сам.

Неигровое кино выучило слова «драматизация» (она же реконструкция), «гибридная документальность» (режиссер руководит героем в его непосредственных физических действиях для съемки), «аранжирование реальности» (создание определенных обстоятельств для персонажей), за которыми не стоит ничего, кроме старых добрых коров, которых водили канадские основоположники «прямого кино» в середине 50-х прошлого века в свою монреальскую тонстудию, чтобы в фильме о проблемах квебекских фермеров качественно озвучить планы стада подлинным мычанием.

Странно, что теперь именно квебекский канадец стесняется куда более простых и поистине режиссерских действий.

Но, в принципе, круг разрешенного режиссерской лицензией в теперешней документалистике очень расширен.

В 2004 году два чеха-парадоксалиста Филип Ремунда и Вит Клусак сделали свой фильм-провокацию «Чешская мечта». Они документировали инициированную ими же самими маркетингово-рекламную кампанию некоего супермаркета, которая отличалась от реальной лишь тем, что супермаркет, находившийся в ее центре, никто не планировал и на рынок выводить не намеревался. Своей провокацией авторы исследовали степень товарной зависимости и доверчивости соотечественников, которые в финале кампании толпой валили к супермаркету, представляющему собой лишь нечто подобное театральному заднику в чистом поле в спальном пражском районе.



«Нежная кожа»

Один из провокаторов, Вит Клусак, теперь пошел значительно дальше традиционной, в общем-то, документалистской провокации. На просторах YouTube он встретил своего соотечественника – рабочего мужичка значительно за тридцать из провинциального Простеёва и предложил ему сыграть роль себя в фильме о нем самом. Будни и метания пролетария-скинхеда Далибора, его отчаянные попытки мужского самоосуществления, страдания от вынужденного сожительства с темпераментной мамой, сочинение и YouTube-исполнение тех еще песен о доминантном мужском начале в природе и социуме, пылкая ненависть к цыганам, евреям, геям и особенно к Ангеле Меркель и стали вполне печальной документальной комедией «Мир согласно Далибору».

И, черт побери, шва нет. То есть между реальностью Далибора и постановкой отдельных сцен, как бы воспроизводящих его жизнь, шов определенно где-то быть должен. Но не находится. Ну совершенно непонятно, что где подсмотрено, а где сыграно самим героем под руководством режиссера. Где спровоцировано режиссером, а где само случилось-взорвалось. Вот эта скандальная сцена, когда мама, не оставившая попыток личного обустройства, объявляет Далибору, что в их скромную квартирку скоро въедет ее избранник, найденный по объявлению в духе «Женщина средних лет, но не утратившая привлекательности…», – она спровоцирована, разыграна по ролям или эти люди вот сейчас действительно отчаянно ругаются? Это реконструкция одной из типичных семейных сцен или собственно семейная сцена? А эта женщина, Яна, объект мужского интереса Далибора, – она правда его возлюбленная? То есть она-то неподдельная, но чтобы найти такую, прости господи, фактуру, надо же отдельный кастинг проводить. В том смысле, что, кажется, нелегко же в центре Европы среди городского

«Мир согласно Далибору»

населения одной из славянских национальностей найти женщину 30–35 лет с отсутствующими передними зубами и склонную при выдающемся весе к выдающимся мини и декольте? Или нет?

Я имею в виду, что Клусак привел в движение границы между реальной жизнью Далибора и своей постановкой-провокацией-реконструкцией этой жизни и ее обстоятельств. И оно, это движение, заставляет подрагивать, как голограмма, размываться по краям саму реальность, которая в документальном фильме привыкла стоять, как скала. Мы можем не верить режиссерскому пониманию характера и жизни Далибора, но в его влюбленность в Яну мы вроде бы должны поверить – такое ведь непрофессионал не сыграет. А поверить теперь уже очень непросто – после диалогов-то о злокачественности цыган с новоявленным отчимом (не верю, что это был не гениальный артист) и зарифмованных с ними молчаливых сцен с юным и жалким цыганом-коротышкой, сослуживцем Далибора на его жестяно-красочной работе (ну явно «подсадной уткой»… хотя не исключено, что нет…)…

Клусак намекает: реальность сама настолько противоречива и парадоксальна, что ей приходится подыгрывать – делать ответные ходы. Конечно, это не в последнюю очередь его идея – чтобы Далибор с Яной, мамой и отчимом отправились в Аушвиц с экскурсией. И конечно, сделано это было для того, чтобы Далибор и его семейство както проявились в экстремальных для своих идейных пристрастий обстоятельствах. Но реальность совершает неожиданный для режиссера ход – в рамках организованного посещения музея экскурсанты встречаются с пожилой дамой, которая ребенком была тут заключенной, а теперь является, кажется, служащей музея. Она удостоверяет свою личность демонстрацией номера-татуировки на руке и в двух словах рассказывает об ужасах концлагеря. И уже не важно, что Далибор,

стоически молчавший в бараках, тут все-таки срывается и чешет по своему неонацистскому темнику (Холокост – торговая марка, на самом деле его не было, все это клевета на идею здорового «белого мира»). Важным становится то, что пережившая нацистский концлагерь дама на самом деле представляет собой живой экспонат, она правда стала частью некоей маркетинговой кампании, идущей реальности, не зависящей от режиссера.

Документальное кино, кажется, начало забывать, что такое работа режиссера с физическим миром – взаимодействие с ним, приведение в состояние, пригодное для его текста, провокация к проявлению.

Увлекаясь поисками подлинности факта и характера, документалистика легко забывает о поиске подлинности метафизической. Подробность деталей и взывающая к безусловному доверию материальность заменили собой авторскую концепцию целого. В результате концепция понимания мира, открывшегося режиссеру, его «режиссерская лицензия» видится едва ли не лицензией на убийство самой подлинности, правды, «настоящести». И автор вынужден стыдливо называть свой фильм игровым, будто признается в мистификации. А всей мистификации – одно его внятное участие в создании его же собственного текста. ◆

Марина Дроздова

В ЧАЩЕ

Латиноамериканское кино в Амстердаме-2017

Главный приз Амстердамского МКФ (IDFA) в разделе «Полнометражный документальный фильм» был отдан «Другой стороне всего» Милы Турайлич. Это история семьи диссидентов в Белграде, сделанная по рецептам политического кино. Впрочем, не она обозначила общую фестивальную тональность, и это не удивительно. IDFA известен своим вниманием к картинам социальной и политической проблематики, и они, конечно, имеют определенный приоритет. Но программы фестиваля разнообразны, и под каждое решение и настроение жюри может быть найден свой претендент.

Однако ведущую стилевую тенденцию 2017 года можно характеризовать такими одомашненными литературными терминами, как «борхесовщина», «кортасаровщина». Магический реализм, интеллектуальная фантастика, колдовские псевдодетективы. И все это без помпезности выдуманной структуры – наоборот, эта «борхе-кортасаровщина» устраивалась в фильмах втихомолку, бочком, не привлекая к себе внимания, а потом – раз! – и ты уже в ее чарующей ловушке.

Самый впечатляющий кинодокумент фестиваля – бразильский фильм «Пирипкура» (Piripkura; режиссеры Рената Терра, Бруно Хорхе, Мариана Олива). Пирипкура – название индейского рода, из которого осталось два представителя. Дело происходит в дождевых лесах Амазонки – в бразильском штате Мату-Гросу. Высокий блондин с рюкзаком и светлыми помыслами по имени Джейр Кандор – чиновник в конторе, которая пытается затормозить вырубание лесов. Кандор нашел себе феерическое занятие: раз примерно в два десятка лет он путем сложного пасьянса действий выходит на связь с этими двумя представителями пирипкура – Пакуи и Тамандуа, дядей и племянником. С ними

«Пирипкура», режиссеры Рента Терра, Хорхе Бруно, Мариана Олива

обязательно надо увидеться, чтобы подтвердить факт их существования, – тогда данный регион леса не подвергнется вырубанию. Почему Кандор встречается с ними так редко? Эти амазонские, так сказать, тролли (в хорошем смысле) выходят из леса, если только у них гаснет огонь. В предыдущий раз Кандор встречался с ними в 1998-м. И вот уже не один год камера следит за его хитроумными маневрами, цель которых угадать, где, у какого куста, за каким поворотом они появятся вновь. На первом этапе в поисковой операции участвует Рита – она тоже по рождению принадлежит к племени пирипкура, но несколько лет назад уехала, вышла замуж и, насколько возможно, пытается отрешиться от воспоминаний о том, как охотники (из «цивилизованного» мира) на пирипкура вырезали и поджигали людей ее рода. Дабы обрести права на вырубку леса.

Команда во главе с Кандором и Ритой блуждает на джипе по опушкам леса, пытаясь выстроить предположительный маршрут пирипкура, – безрезультатно. Вскоре Рита отстраняется, Кандор остается один. И чудо происходит: два «лесных человека» появляются. Они интересуются обугленным поленом, которое даст им возможность забрать огонь в недоступную чащу.

И тут начинается, конечно, самое интересное. Репортаж-наблюдение превращается в загадочную комедию, которую лишь во сне можно увидеть, да и то обладая приличным воображением наяву. Пирипкура – два человека, два антропоморфных персонажа невысокого роста. Один улыбчивый, он помоложе. Другой хмурится, он постарше. Креатуры загадочные. Агенты неизвестной цивилизации. Загадка цивилизации в человеческом облике. Пакуи и Тамандуа (а Кандор как-то знает, что двадцать лет назад их звали иначе и что раз в несколько лет они меняют свои имена) любознательны, дружелюбны,

осторожны, вежливы. Инопланетяне на Земле. А с их точки зрения, инопланетяне как раз команда приветливых экологов. Добрые ритуалы встречи: предложение совместной трапезы, предложение услуг врачей (те лишь подтверждают, что здоровье пирипкура отменное: «Постучим по дереву для надежности», – говорит доктор.

В прошлую встречу и в эту Кандор сам делал видеосъемки. Видеокамера зафиксировала необъяснимые разговоры-танцы между Пакуи и Тамандуа, в которых они рассказывают друг другу о чем-то увиденном. Возможно, о высоких белых и черных людях, с которыми столкнулись. А возможно… Всё тут из сферы догадок. Внешне такой разговор выглядит как своего рода балет положений. В нем пирипкура изящно пародируют пластику «людей-не-из-леса». И мы становимся свидетелями функционирования языка общений не просто неизвестного, а из разряда 3D – в сравнении с «плоским» языком «цивилизованного» человека.

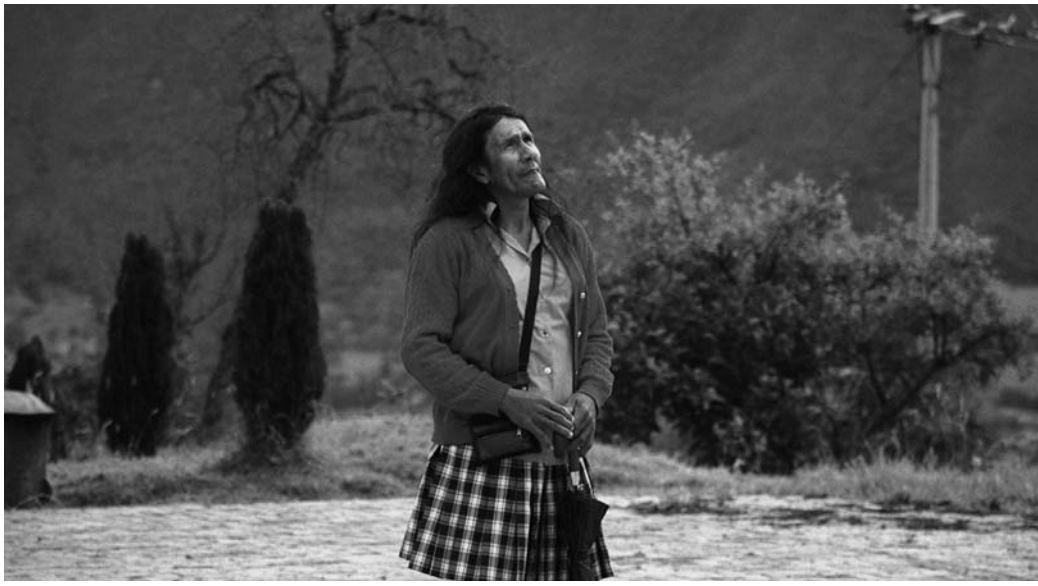
Кандор из тех, про кого иной раз шутят: пароксизм святости. Он боготворит эту маленькую компашку и наверняка думает, что в каком-то смысле настороженные весельчаки из рода пирипкура действительно субъекты божественного толка. Когда, захватив целлофановый пакет с гостинцами и тлеющее полено, Пакуи и Тамандуа оттанцовывают в лес – еще на десять-двадцать лет, – Кандор бубнит себе под нос, а им вслед: «Ну вот, повлеклись черт знает куда, шельмецы». Как же к месту это слово «шельмецы»! Можно перевести еще как «паршивцы» – все будет напутствие с доброй укоризной: куда же вы, зачем нас покидаете?

В чем же феерическая удивительность этого фильма, который по форме, жанру, сути, в общем-то, просто фильм «наблюдения за удивительным»? А в том, что в нем есть несколько фрагментов, которые возвращают движущееся изображение к люмьеровской магии. К тому, что зрители натурально лицезреют чудо. И дело тут не только – а может, и не столько – в фиксации ситуации. Эколог Кандор воспринимает происходящее как чудо чудное и диво дивное. Его ощущение, его вера в параллельную реальность тут рядом, за деревьями, за болотами столь сильна, что пропитывает изобразительный слой. Возникает своего рода фильтр – будто бы применяемый оператором. Кшиштоф Кесьлёвский когда-то писал о том, что «Двойную жизнь Вероники» снимали сквозь желтый фильтр – и возникала цветовая аура, которая делала фильм добрым. Как ни парадоксально, но в картине «Пирипкура» словно и действительно присутствует система фильтров. Иначе говоря, гуманитарный кураж Кандора и «инопланетная» жовиальность пирипкура. Эта тональность делает повествование добрым. Таким образом, разговор идет о восстановлении в правах какой-то антикварной по сути киногении. Причем не в обиходном значении этого понятия – когда на экране самоигральны лица, пластика. Здесь нечто большее – светящее пространство, которое чарует и завораживает объектив. Короче, если бы Спилберг умел завидовать, тут ему было чем поживиться.

Еще одна картина про необъяснимые явления в повседневной жизни (и снова из Латинской Америки) – «Страх» (The Dread; режиссеры Мартин Бенчимоль, Пабло Апара, Аргентина). Она получила награду как лучший фильм в программе «Кино среднего метра». События происходят в маленькой аргентинской деревне с гордым именем Эль-Дорадо. Фронтально снятые лаконичные интервью с жителями постепенно вводят в курс дела, а именно: по их местности то и дело волнами прокатывается espanto – таинственный кошмар, иногда пугая, а порой завораживая. На краю деревни живет некий то ли старичок, то ли сексуальный пройдоха Хорхе. Именно он как будто может управлять espanto и заодно заговаривать болезни.

Общее погружение в мнимую загадочность достигается виртуозно выстроенной последовательностью монологов – один за другим они умножают тотальное вранье местного населения. Поначалу это совершенно незаметно. Жители одеты и позиционируют себя в стиле гордого наива а-ля Фрида Калло. Они объясняют, что ничего толком не знают о синьоре Хорхе, а если знают о его знахарских проделках, все равно ни за что к нему лечиться не пойдут. Зритель неискушенный или нечуткий может сказать: фу, говорящие головы, ничего не происходит. Однако происходит, а именно: тонко выверенное смещение ракурса съемки. И вот пока одна из жительниц убеждает оператора, что синьор Хорхе – пустое место, пока ее дочь дежурно поддакивает, но при этом косится в сторону зеркала и перемигивается сама с самой собой. Дальше – больше. В каждом следующем появлении на экране персонажи начинают понемногу опровергать свои версии. Причем «показания» вовсе не путаются – наоборот: начинает клубиться всеобщий заговор. Кто-то на самом деле знает, что зубную боль можно исцелить, положив лягушку за щеку. Другой убедился в магии ниточки, третий – в крестном знамении, посланном синьором Хорхе на расстоянии. Но все хором убеждают, что за околицу к хибарке колдуна никто никогда не ходил. Разве что один разочек. Разве что за компанию с тем, кто разочек. Никто не пустит туда свою жену. Женщинам там не место. Но если совсем уж край – именно туда им и дорога. Теории множатся. Кажущиеся несовпадения оказываются продуманной комбинацией хитрых измышлений всего деревенского сообщества. И ведь никто им монологи не писал – во всяком случае, так уверяет режиссер. Что получается? Практически колдовские «кубики» Кортасара. Из них эльдорианцы ловко складывают свое будничное бытие. Вирус клоунады.

Еще один фильм, о котором непременно надо сообщить, – это «Мисс Мария. В юбке на горе» (Miss María, Skirting the Mountain; режиссер Рубен Мендоса, Колумбия) из программы «Фестивальные хиты». Мисс Мария живет на краю высокогорного селения в Андах. Доит корову, готовит еду в котелке на костре. Гордая и пережившая море несчастий. Отвергнутая родителями, измотанная ненавистью мира. Рожденная в чужом – мужском – теле. Заносчиво надевшая юбку, когда ей было восемнадцать, уже лет сорок назад. Для одних соседей она чучело,



«Мисс Мария. В юбке на горе», режиссер Рубен Мендоса

пугало. Для других – самая истовая из христианок, Божье доверенное лицо. Нашедшая пристанище в Андах – максимально близко к Небу, к тому, кто в конце концов за всех несет ответственность, как мисс Мария закономерно считает. Высокая трагедия, снятая в горах, – тут жанр и сценография якшаются с алгоритмом съемки. Сетуя на судьбу и радуясь красоте мира, мисс Мария движется все ближе и ближе к вершине горы – и вот ее непримиримая фигура вписана в синий небосвод. С геометрической точки зрения (в этой мизансцене) она уже глава воинств ангельских. Так открывается чудодействие бытия мисс Марии в юбке на горе. В фильме нет ничего антиклерикального, нет и мотивов борьбы за гендерную самоидентификацию. Но есть первозданное, вполне религиозное чувство.

Таковы открытия IDFA в этом сезоне. ◆

Виталий Манский

Реконструкция, миф и фейк, ставшие документом времени… Через десять лет после Октябрьского переворота Сергей Эйзенштейн снял фильм «Октябрь». Фильм был, как все мы знаем, игровой – постановочный.

Спустя десять лет были живы свидетельства фактического положения вещей, связанных с событиями Октября, но автор решил создать свою (свою ли, это вопрос) версию истории. Как смотрели свидетели и участники этих событий игровой фильм знаменитого тогда уже режиссера, я не знаю и нигде про это не читал. Но знаю, что я лично, кроме этого образа Великой Октябрьской революции, ничего другого никогда не видел. Читал воспоминания, читал исторические расследования, слушал даже редкие воспоминания свидетелей, но видел только Эйзенштейна. И этот образ для меня стал документом. И даже когда я ходил в Эрмитаже (Зимний дворец) по выставке, посвященной столетию революции, и видел и даже мог потрогать некоторые артефакты того времени, видел тот реальный зал, точнее сказать, комнату, где было арестовано Временное правительство, все равно все это соотносил с вросшим в мое сознание фильмом «Октябрь». Ну и конечно, факт, что для большинства современных зрителей этот кадр воспринимается исключительно как документ и кинолетопись. Трудно не согласиться. Из всех искусств для нас…

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ОКТЯБРЬ»

Григорий Тимченко

ОБВИНЯЕМЫЙ БЕЗ ГОЛОВЫ

В 2013 году на юге России, в городе Апшеронске, произошло загадочное убийство. Человек охотился ночью на енотов, затем был убит пенсионерами, обезглавлен следователями и посмертно признан виновным в покушении на убийство. Такую версию событий защищают следствие и суд. Но отец погибшего уверен, что его сын убит не пенсионерами, а их сыном-полицейским, который привез труп к своим родителям и со следователями обвинил убитого в нападении на них. Отрезанная голова, потерянный череп, ночная охота на енотов, дважды осужденный судом покойник, возвращающийся семь раз следователь, труп, спрятанный в ледяном мавзолее на фоне Кавказских гор. Перед поездкой в этот загадочный край и встречей с героями этой истории актеры разбирают зловещие сцены кубанского «Твин Пикс».
В основе будущего фильма, который собираются снимать Александр Расторгуев и Петр Верзилов, репортажи «Медиазоны». В работе используется метод следственного эксперимента.

«ИК» публикует запись одной из репетиций.

На репетиции:
Александр Расторгуев, режиссер.
Петр Верзилов, издатель, продюсер.
Никита Кукушкин, актер.
Ваня Фоминов, актер.
Артем Шевченко, актер.
Ольга Добрина, актриса.
Григорий Тимченко, сценарист, редактор.

Репетиция проходит в фотостудии.

Расторгуев *(обращаясь к Кукушкину)*. Никита, вы выступаете в качестве следователя, автора этого текста,

←
Никита Кукушкин
на репетиции

этого протокола. Протокол считается у нас правдой. Вы выступаете со стороны правды, протокольная правда говорит о том, что эти старики защищались от напавшего на них сумасшедшего. В процессе самозащиты они его убили. Первый контакт с ними, Никита, выглядит так: вы являетесь их защитником, их сторонником, представителем их правды…

Ваня *(перебивает, громко с иронией в голосе)*. Представитель их власти!

Никита *(глядя в пол)*. Я понял…

Расторгуев. …И вы работаете с этими актерами, они как бы ваши друзья, в нашей истории вы все вместе.

Никита *(присаживаясь на корточки)*. Да, да…

Расторгуев. Но вы работаете с ними (*показывает на актеров*) с позиции стариков. И вы с ними проходите текст. Дальше вы должны делать так, что вы защищаете эту историю, но ребята все время должны ее растягивать в сторону большего абсурда. Большей провокации…

Никита Кукушкин кивает головой.

Расторгуев *(продолжая)*. …И в какой-то момент, в какой-то момент вы должны, как актер, начать играть в их игру. Но раз вы играете, то делайте это по-честному. Дальше начинаются все эти штуки: раздвинь ноги, подбородок выше, сделай вот этот вот звук, умирай…

Никита. Я понял. На самом деле, на самом деле… я просто думал, я долго думал обо всем этом и после того, что мы нашли некое решение тогда, в тот день[1]… Я думал…

Расторгуев *(перебивает)*. Это опасно.

Никита. Да. Я думал. И вот что: в таком виде это будет действительно, как вы сказали, провокацией…

Расторгуев. …И?

Никита *(активно жестикулирует)*. Это будет провокация, и будет смотреться так: молодые актеры поехали к бедным пенсионерам, вина которых еще вообще не доказана…

Расторгуев. Но вы же не собираетесь доказывать и судить их?

Никита *(произносит реплику так, словно его разрывает)*. П-р-а-а-в-и-ль-н-о! И мы собираемся перед ними паясничать!

Ваня *(резко перебивает)*. И чё?

Пауза.

Никита *(удивленно)*. В смысле «и чё»?

Ваня. Ну чё?

Верзилов *(вмешивается в перепалку)*. Пусть-пусть закончит эту мысль!

Никита. Подожди…

Ваня. Я с тобой уже в конфликте существую, сволочь!

Никита. Знаешь, почему ты говоришь «и чё»? Потому что ты не спал две ночи. Посмотри на свои глаза, ты как будто на чем-то сидишь…

Верзилов *(Никите)*. Закончи-закончи эту мысль!

Никита. И я понимаю, я понимаю… если бы мы, к примеру, хотели бы решить эту ситуацию, как-то ее…

1. Имеется в виду предыдущая репетиция, на которой была предложена концепция разыграть «убийство» в нескольких техниках: от реалистичной до оперы и театра Буто.

Расторгуев *(перебивает).* Давайте посмотрим на эту ситуацию следующим образом: вот старики, эти пенсионеры в любом случае – убивали они его или к ним притащили труп – просто изображают (убийство)… В любом случае они сейчас актеры, которые исполняют свою историю. У них жизненный в этом интерес, они не за зарплату это делают, но они актеры.

Никита *(кивает).* Так.

Расторгуев *(подходит к Никите).* У них есть презумпция невиновности, достоверность и так далее… Но они актеры. И это их театр. А вы приехали со своим театром. И это «баттл» театров.

Никита *(саркастически).* Это все красиво звучит.

Расторгуев. Это так и есть.

Никита Кукушкин качает головой: «нет, нет, нет».

Расторгуев. История заключается в том, чей театр достовернее!

Никита Кукушкин снимает шапку с бритой головы, бросает на кровать.

Никита. Нет, это не так! Объясню почему. Потому что мы туда, потому что мы (*чешет голову*), это как сказать… не знаю, играет ли во мне какая-то нравственная сторона или мораль какая-то, но я понимаю, что это не «баттл» театров, это же обман!

Пауза.

Никита *(продолжает).* Если я говорю «мы едем репетировать спектакль, делать вербатим», это тоже вранье, потому что мы никакой спектакль не делаем!

Расторгуев. Не делаем.

Никита. Не делаем! То есть я тогда не понимаю, в чем смы…

Расторгуев *(перебивает).* У нас очень простая история. (*Указывает на Петра Верзилова.*) Петя Верзилов, главный редактор, идеолог (*обращаясь к Петру*)… я не знаю, кто ты там…

Верзилов. Издатель.

Расторгуев. …который рассказывает историю криминальной жизни. Он попросил вас, актеров, разобраться в этой истории. Чтобы разобраться, ее надо максимально исследовать на предмет достоверности, логики, драматургической честности и так далее. И дальше ваша профессиональная штука: вы с этим текстом приехали к носителям этого текста. И ваша задача – получить от них правду. Вы их не будете ни судить, ни расстреливать. (*В этом месте Расторгуев эффектно загибает пальцы.*) Этот материал не станет основанием для нового уголовного расследования, это для них безопасно. Даже если они в процессе этого взаимодействия вдруг скажут: «Да мы не убивали! Мы не убивали, это не мы, – вдруг скажут они, – это наш сын», – скажут они. И вы скажете: «А-а, ну извините», и всё, мы уйдем…

Никита. С одной стороны, я понимаю, с другой – нет. У меня просто ощущение: что-то мы делаем не так. Мне прикольно было, когда мы это все разыгрывали. (*В этот момент Расторгуев наклоняется над*

Кукушкиным и почти в упор смотрит ему в глаза.) Но у меня ощущение, что мы куда-то не туда, понимаете?

Расторгуев. Да. И у меня есть ответ. Это на самом деле в каком-то смысле акционизм. Акционизм строится… источник его энергии в диком вызове миру вообще. В провокации такой. И в такой смелости. Вот я считаю, что у нас сейчас кризис такой борзости. А не нравственности.

Никита. Я с вами согласен в чем-то, но понимаю, что отдуваться первыми за наше молчание не должны пенсионеры бедные.

Ваня Фоминов резко хлопает Никиту Кукушкина ладонью по коленям.

Ваня. Да какие они бедные пенсионеры!

Никита. Да, Вань, ты сейчас посмотри на себя – твои зрачки сейчас больше, чем мой ноготь. (*Резко меняет тон.*) А они не бедные пенсионеры? Кем ты их считаешь?

Ваня. Я их считаю людьми. Никит, я могу опираться лишь на то, как чувствую этот мир. Вот я смотрю документальный фильм, у меня есть две правды: в одну я верю, а в другую не верю. И я как артист еду убедиться для себя воочию.

Никита *(перебивает).* Слушай, дорогой мой, ты понимаешь, сколько есть вещей, в которые ты не веришь?

Ваня. Я так чувствую.

Вмешивается Артем Шевченко.

Артем. Мы актеры, ребята. Мы актеры, которые приехали максимально подробно разобраться…

Верзилов *(перебивает).* Никит, заканчивай этот монолог. У тебя какая мысль? Какое резюме ты в конце выдвигаешь?

Никита. Надо подумать о том, как это сделать, потому что получается вранье.

Верзилов. Что именно вранье? По сути, есть два модуса поведения: либо пытаться абсолютно безыскусно разговаривать с ними об этой истории, такую читку устраивать, либо второй вариант: то, что мы задумали, – пластический способ существования. Вариантов два, их больше особенно нет.

Никита. Не в этом дело. Надо понять, для чего вообще, так скажем. Ну для чего?

Ваня. Никит, ну ты сам для себя пойми для чего.

Никита *(очень резко).* Вот ты сказал – ты увидел фильм документальный и тебе показалось, что…

Ваня *(перебивает).* Мне хочется воочию убедиться, что…

Никита. Ой, дорогой, хочешь я приведу тебе в пример: какое количество документальных фильмов, в которых хочется разобраться «воочию»…

Ваня. Не перебивай! Я хочу приехать к этим людям и понять для себя: меня обманывают в этом фильме, правильно ли я чувствую или нет?

Никита. Подожди, а какое ты имеешь не то что право, а…

Ваня. Никита, я их не осуждаю. Никита, это у тебя сейчас в голове червь какой-то завелся, и он сеет сомнение. Ну зачем?

Никита. Вань, ну я объясняю тебе, я тебе сейчас могу привести в пример миллион документальных фильмов, в которых ты, не разобравшись, выбираешь какую-то позицию…

Ваня. При чем тут документальные фильмы? Потому что мы едем туда и по факту разбираемся там с ситуацией?

Артем. Вот, Никитос, смотри: есть текст, есть мы, есть режиссер, который хочет поставить какие-то задачи.

Никита. А ты понимаешь, с чем мы имеем дело? Или нет? Что там реальные люди. Два пенсионера.

Артем. Да, но мы приедем туда с задачей!

Никита. Вот я тебя и спрашиваю: ты реально понимаешь, что человек погиб?

Ваня. Да, и мне хочется понять, при каких он обстоятельствах погиб.

Никита *(с сарказмом)*. Понять?

Ваня. Никит, прости, а почему ты решаешь за меня?

Никита *(с сарказмом)*. Так уж тебе хочется понять?

Ваня. Знаешь, когда я увидел этого дедушку, отца погибшего, я могу честно сказать, что меня эта история тронула.

Никита. Не понимаю, какое мы имеем право, какое мы имеем право разыгрывать ситуацию?

Ваня. Никита, какое ты имеешь право выходить на сцену постоянно?

Никита. Я иногда не имею на это права.

Ваня. …читать чужие тексты, быть глашатаем чужих идей. Какое имеешь право?

Никита. Иногда я не имею права.

Вмешивается Ольга Добрина.

Оля. Но художественная реальность – это другое. Другая условность.

Ваня. Господа, почему вы это разделяете? В зале сидят точно такие же люди, которые на вас смотрят. И вы являетесь носителями этой правды. Если в тебе этой правды нет (*обращаясь к Никите*), то иди в жопу, понимаешь?

Никита. Я чувствую, что я не имею права.

Ваня. Никит, в тебе если эта правда есть, ты имеешь право на всё. И общаться со стариками.

Никита. Вань, эта правда может быть в один день, а во второй ты сделаешь какую-нибудь плохую вещь, и тогда ты не имеешь права никаким акционизмом заниматься и вообще ничем.

Ваня. А кто вообще устанавливает эти законы?

Никита. То, что у тебя внутри. Твой личный цензор.

Ваня. Ну, если у тебя твой личный цензор превратился в червяка.

Никита. Просто я честно говорю тебе, честно говорю…

Ваня. И я тебе честно говорю.

Никита *(с сарказмом)*. Так это круто, что мы друг с другом честно говорим. Я честно говорю о том, что у меня есть ощущение, что это как бы… То есть я понимаю, если бы мы были ангелами во плоти…

Ваня. Да при чем тут... Ты же их не судишь!

Никита. А у меня ощущение, что я сужу!

Ваня. Это же твое субъективное. Ну и не суди! Значит, у тебя есть какая-то позиция внутри, которая их осуждает. Это же твоя проблема, а не проблема коллектива.

Никита. А при чем тут осуждение? Я пытаюсь найти верный ход. Понимаешь?

Ваня. Он же внутри тебя находится этот верный ход. Разве нет?

Никита *(гримасничая)*. Хорошо, всё. Давай делать все что угодно: у меня внутри верный ход.

Ваня. Хорошо, если ты чувствуешь, что в тебе какая-то неправда, повлияй на это.

Никита. Ваня, я сейчас это и делаю. Я общаюсь на эту тему, господи.

Ваня. Ты-то сам что в этой ситуации представляешь? Ты сейчас ставишь всю задумку под сомнение.

Никита. Да, потому что мне кажется, что это неверный ход. Если б мы были юродивыми, Вань. Юродивый, ты знаешь, кто это такой?

Ваня. Ты мне эту песню поешь на протяжении десяти лет.

Никита. Супер! Если б мы были юродивыми, если бы мы жили соответственно каким-то этически, морально правильным вещам…

Артем *(перебивая)*. Ты никогда не будешь юродивым…

Никита *(переходя на крик)*. Именно поэтому я не имею права этого делать!

Ваня. Тогда ты вообще не имеешь права ни на сцену выходить, ни сниматься в кино…

Никита. Нет, имею. Потому что художественные истории стоят ниже. А это живые люди!

Ваня. Чувак, как можно разделять это всё? Это всё жизнь. Какая разница, когда мы сейчас сидим общаемся, жизнь на улице или жизнь в театре?

Никита. …потому что мы все находимся в одной плоскости, а эти люди – реально живые люди, у которых реально произошла история, и нет здесь разницы, убили они человека или нет.

Ваня. Нет?!

Никита. Конечно, потому что, если бы ты был действительно человеком святым тире юродивым или я… Я бы мог прийти к ним и на камеру такой типа «ха-ха-ха, понимаете», и не важно, что я могу шутить, могу не шутить, но я тогда имею право вскрывать вопрос. А здесь: я такой типа из Москвы приехал актер, за деньги, потому что у меня, секундочку, съемочный день, извини меня, сколько стоит? И такой типа вскрываю эту историю. А ты знаешь, сколько есть историй, которые нужно действительно вскрыть?! И которые мы не вскрываем. Почему? Потому что у нас съемочный день сколько стоит? Понимаешь? Вот в этом и есть обман.

Ваня. То, что ты за свою профессию получаешь деньги? В чем здесь обман?

Никита. Н-е-е-т! То, что моя профессия не соответствует тем критериям, той планке, которую мы хотим взять. Это так же, как Pussy Riot, на самом деле. (*Смотрит на Верзилова.*) Потому что любая подобная история должна провоцировать людей в итоге на добро какое-то. И я понимаю, что Pussy Riot своим акционизмом спровоцировали конфронтацию двух сторон, потому что не являлись юродивыми. Они не являлись людьми, которые действительно могут брать на себя такую миссию.

Расторгуев. А что они сделали?

Никита. Они как бы вскрыли гнойник. Они сделали акцию как бы юродства, не имея на это права. И в итоге это спровоцировало еще большую конфронтацию сторон – общественности, которая за, и общественности, которая против. Потому что акция юродства должна провоцировать на…

Расторгуев. Девчонки вышли, в церкви исполнили в своем стиле молитву, и вдруг выяснилось, что в нашем ханжеском обществе ты не имеешь права на свои слова и на свой лад произносить молитву… Они вскрыли ханжество.

Никита. Нет. Нет, дело не в этом. Во-первых, когда люди выходят куда-то, где тишина, Ок, вы говорите, что молитва может быть любой – действительно, любой, но при этом я должен уважать людей, которые вокруг меня. Но понятно, что эта акция была направлена на то, что якобы некая институция является лживой. Это такая акция юродства. Ну как бы (*делает жест пальцами «в кавычках»*) в XXI веке.

Расторгуев. Мне это слово не нравится, но, положим, так…

Никита. Ну это так, что уж.

Расторгуев. Пришли девчонки и сказали: это институция лжи, здесь работают чекисты. Чекисты сказали: «Блин, мы не чекисты, мы вас посадим за то, что вы думаете, что мы чекисты» – и повели себя как чекисты.

Никита. Правильно. То есть эта акция спровоцировала людей на еще большее…

Расторгуев. …на срыв покровов.

Никита. Н-е-е-т! На еще большую конфронтацию. Привожу банальнейший пример. Василий Блаженный кидал камни в лик Божьей матери. И его все били. «Почему ты кидаешь в икону камни?» А он продолжал кидать. Потом его прогнали, и оказалось, что под этим ликом был лик сатаны. И Василий Блаженный имел на это право.

Ваня. Как ты это определяешь, братан?

Расторгуев. Если Блаженный имел на это право, значит, все, кто его бил, были неправы?

Никита. Они это потом осознали. Они осознали, что были неправы. Здесь же история другая – здесь люди, которые должны были что-то осознать, на самом деле ничего не осознали.

Расторгуев. Вы правда думаете, что те, кто посадил этих девчонок, не осознали, что были неправы?

Никита. Все люди, которые делают что-то не так…

Расторгуев. …понимают, что они неправы.

Никита. Ну конечно. Если ты действительно работаешь какими-то правильными энергиями… Это то, что вы сказали по поводу нашей истории: было бы круто, если бы в конце вы сидели и смеялись. Или было бы круто, если бы в конце человек сказал: «Да, это я сделал». Вот суть.

Ваня. Самое важное, с какой энергией ты подходишь к этому. Тебе никто не мешает любить этих стариков. И открыть этих людей, вскрыть какой-то гнойник, который для них явится откровением, понимаешь? Важно, что ты, как человек, как светящееся существо, принесешь в эту историю собой. Ты же понимаешь, что не важно, что там будет происходить, важно, с какой энергией будешь ты непосредственно в моменте.

Никита. Все сложнее, Вань.

Ваня. Какая разница какой контекст? Ты сейчас говоришь про слова, а дело не в словах, дело в чувстве. Ты приводишь в пример юродивых, но юродивые – это исключительное чувство. Я знаю, для чего туда еду. Ты для себя на этот вопрос ответь.

Расторгуев. Можно я переформулирую? Никита говорит вот что: «Ребят, у нас сверхзадача с вами какая?» Наша задача вывести их на чистую воду? Наша задача припереть их к стенке? Наша задача проверить их версию?

Ваня. А у вас есть какая-то задача?

Расторгуев. Это хороший вопрос.

Ваня. У меня одна задача – почувствовать. Почувствовать, что вообще происходит, получить опыт рядом с этими людьми, не осудить никого, а просто почувствовать.

Расторгуев. То есть, Вань, вы для себя оставляете возможность, если так вот сложится, что эти старики окажутся убедительными в своих показах, если они покажутся достоверными, то вы выйдете из их дома убежденными в том, что они рассказали и весь этот протокол – правда.

Ваня. Не знаю. Мы говорим сейчас о будущем. Я могу говорить только о том, чему свидетелем стал на данный момент: я смотрю, и то, что я увидел[2], не вызывает доверия к этим людям.

Расторгуев. Вы оставляете себе право выйти с ощущением, что они правдивы и все было так, как они говорят?

Ваня. Я оставляю право жизни быть самой жизнью. Я не знаю – вот он мой ответ. Но я верю отцу погибшего, ему я верю. Единственное, на что я могу опираться, – это чувство. Мы не сможем разобраться в ситуации досконально: у нас ничего для этого нет. У нас есть только мы.

Расторгуев. И они.

Ваня. И они! И у нас есть живой диалог, у нас есть контакт с этими людьми. Посредством этого живого диалога мы можем к чему-то прийти. Для себя, опять-таки это субъективное мнение. Даже не мнение, а ощущение. Я еду туда за ним. Вы мне предлагаете прийти к какому-то выводу посредством чего-то (*указывает на голову*), но это значит себя ограничить. Я сразу для себя определяю: я не еду туда разбираться с ситуацией, заключать себя в рамки каких-то представлений:

2. Имеются в виду репортажи и материалы, с которыми работает группа.

старики виноваты, вот эти несчастные. Мне важно просто побывать в этой ситуации.

Артем. Вань, я с тобой согласен, это и есть наша работа. Вы мне предлагаете какие-то обстоятельства, я в них погружаюсь. Делаем другой этюд, делаем третий. Я прекрасно понимаю всех и, может быть, даже поступил бы так же, как эти старики, которые взяли вину на себя, потому что у них есть сын, они его любят. Но что в голове у этого убийцы? Что с ним происходит? Хочется увидеть его и понять этого человека.

Расторгуев. Мы очень рассчитываем, что мы его раздобудем.

Артем. Я подключаюсь как актер, это первое, а второе – я как Артем со своими какими-то мыслями и так далее… У Никиты наоборот – он сначала подходит как человек, а уже потом как актер.

Ваня. Здесь изначально не совсем верный подход все делить на черное и белое. Тут нет такой задачи.

Никита. Вот постановка спектакля. Мы идем, собираем вербатим, предположим. И потом это все превращается в художественное действо. Но здесь история немного другая, когда мы приходим к живым людям. Когда мы играем спектакль, мы тоже играем перед живыми людьми. Но как мы к нему готовимся? Это месяцы труда, изучения материала, выявление единого вектора, понимание, на какой стороне мы стоим.

Ваня. Для тебя важно занять какую-то сторону. Для меня это вообще не важно.

Никита. Я говорю о качестве подхода. Если бы мы существовали в художественной истории, как мы делали в прошлый раз[3], мне в кайф. Хоть пять часов могу все это делать.

Оля. Мне очень это напоминает, помнишь, в Гамлете, когда перед Гертрудой…

Расторгуев начинает громко аплодировать.

Никита. Но ты понимаешь, что Гамлет чувствовал ее изнутри.

Ваня. Нет, Гамлет тоже не знал. Он пытался разобраться.

Никита. Он увидел некоего призрака…

Ваня. И что? Вот ты, считай, увидел тоже некоего призрака.

Никита. А я тебе на это отвечаю: Ваня, ты сколько за этот год увидел документальных фильмов-расследований, в которых тебе по-хорошему стоило бы разобраться? Но ты выбираешь именно эту историю.

Ваня. Мне как артисту поступило предложение от конкретных людей в этом разобраться сейчас. Я как артист выполняю свою работу.

Никита. Я тебя понимаю.

Расторгуев стоит возле странного элемента декорации, водит пальцами по узорам этой декорации, повернувшись к группе спиной.

Никита *(Расторгуеву)*. Простите, вот Оля сказала про Гамлета. С Гамлетом есть разница в том, что…

Расторгуев. Вообще разницы нет!

Продолжает водить пальцем по узорам.

Никита. Гамлет в истории честен до конца.

3. Речь идет об уже упомянутой репетиции в разных стилях.

Расторгуев. К нему пришел какой-то призрак, что-то нашептал, и он не знает, верить, не верить, делать, не делать.

Никита. Да, но он честен в этом. Мы не в такой ситуации. Нет. Если от нашей истории отталкиваться, то Гамлет – это какой-то племянник этих людей или брат убийцы.

Расторгуев. Какая разница, кто в каких родственных отношениях?

Никита. Дело не в родственных отношениях, дело в честности по отношению к самому себе. В ситуации с этими стариками Гамлетом был бы брат этого убийцы…

Расторгуев. Формально Гамлет – это некая точка, куда была доставлена информация и от которой ждут, что она начнет двигаться как-то и биться о соседние шары…

Оля. Гамлет – это тот, кто интерпретирует правду…

Никита. Да, понимаю, я лишь говорю о том, что Гамлет в этом до конца честен.

Расторгуев. Давайте посмотрим: сцена «Мышеловки» заканчивается так, что Клавдий и Гертруда сидят, хохочут, обнимают Гамлета, говорят: «Классный спектакль, бывает же так где-то в Марокко, а у нас не бывает. Пойдем выпьем». И Гамлет понимает, что не подействовало. Как бы дальше развивалась пьеса? Все закончилось бы, правильно?

Никита. А я думаю, что он бы просто дальше копал, и всё.

Расторгуев. Но что его убедило? Что один привстал и чуть ли не повторял эти действия за актером, правда ведь? Он же смотрел, следил за Клавдием. Его убедила реакция этого человека. Его акция получила адекватный ответ, и после этого он пришел к какому-то решению.

Никита. Беда в том, что Гамлет имел на это право. Человеческое право.

Верзилов. Ты пытаешься у искусства отобрать право вообще как-то работать с жизнью. То есть ты говоришь: искусство – это такой развлекательный загон, и оно, по сути, ни на что не способно. Вот я артист развлекательного жанра, у меня есть очерченная театральная площадка, и в ней я какими-то несерьезными вещами занимаюсь. Почему ты защищаешь такую позицию?

Никита. Я ее не защищаю. Я считаю, что можно выходить за… (*Обращается к Расторгуеву.*) Это вообще нормально, что я обо всем этом?

Расторгуев. Да, это гениально!

Никита. Мне больше всего нравится интерьер в этом месте и особенно ваш стульчик. (*Указывает на стул со стразами, на котором сидит Расторгуев.*) Я считаю, что мы обязаны выходить за рамки. Но каждый наш выход за рамки должен быть, во-первых…

Ваня. Со сцены в зрительный зал?

Никита. Нет, я не про это, я лишь говорю, что это должно быть максимально подкреплено нашим правом.

Ваня. А мне кажется, Никит, что в тебе сейчас говорит… то есть тебя эта история не наполняет и ты пытаешься Гамлета сюда притянуть. Ты сейчас все это мусолишь, потому что в тебя эта история не проросла.

Расторгуев. Это был очень важный вопрос. Вопрос в лоб.

Никита *(активно жестикулируя)*. Я могу ответить. Я считаю нечестным и неправильным разбираться в этой истории, понимая, что я актер, который получает за свой съемочный день деньги. Я видел миллион расследований в своей жизни…

Верзилов. Ты вообще тогда отказываешь себе в праве заниматься чем-либо из реальной жизни.

Никита. Нет. Нет. Это неправда. Мы с тобой, Ваня, видели миллионы расследований, которые нас гораздо сильнее задели. Блин, это очень важно, потому что эта история документально-художественная. Она не просто художественная. Поэтому если она касается моей личности, меня как человека…

Верзилов. А в художественных вещах тебя как человека не касается? Ты считаешь, что искусство – это такой вымысел, к которому можно и не очень серьезно относиться?

Никита. Нет. Максимально серьезно.

Верзилов. А почему ты проводишь границы – вот здесь у меня художественное, а здесь документальное? Поэтому я делаю миллион историй, но переживаю, что выбрал эту, а не эту?

Никита. Объясняю. Я видел миллион расследований, которые меня гораздо сильнее трогали.

Ваня. Вот он ответ.

Никита. Конкретно эта история меня трогает не настолько. Да у нас сейчас происходит история! В ней мы с тобой (*указывает пальцем на Ваню*) не разбираемся так конкретно.

Ваня. А как ты можешь разобраться? Прости меня, но как?

Никита. А сейчас мы едем в Апшеронск, Краснодар. Четыре дня на это потратим, миллион километров проедем, для того чтобы разобраться в истории, которая от нас очень далеко.

Верзилов. А история, которая там происходит, ты считаешь, не связана с судебной системой и вообще с тем, как функционируют государство и общество?

Никита. Абсолютно связана. Но здесь я понимаю, что я артист, Вань, который получает за это деньги.

Ваня. Ну не получай за это деньги, Никита. А я могу сказать: да, я артист, который получает за это деньги, но при этом в меня как артиста эта история попала. Понимаешь почему? Потому что в семьдесят пять лет человек крутит баранку для того, чтобы оплачивать адвокатов.

Никита. Вань, да в меня она тоже как бы попала. Я те же самые чувства, что и ты, испытываю. Но ты понимаешь, о чем я говорю? Есть вещи, которые гораздо ближе к нам…

Расторгуев *(перебивает)*. А вы читали этот пост Кати Гордеевой о родителях Кирилла?

Артем. Что там?

Оля. Что у него папа после инфаркта в больнице, а мама почти не может выходить из дому.

Ваня. Из-за его истории?

Расторгуев. Да. И мать так больна, что она, видимо, не может вставать с кровати. За ней надо ухаживать. Отец лежит в реанимации. Ну, понятно, он врач, за ним там, наверное, коллеги присмотрят. Но это всё деньги, а у Кирилла арестованы счета, он даже не может помочь своим родителям.

Расторгуев. Вот два старика, которые абсолютно раздавлены. Они находятся в контексте ситуации взаимодействия с сыном. Он их своей историей мучает.

Никита. Нет, простите, мне кажется, это не так. Я просто даже не хочу поднимать сейчас вообще эту тему. Я не хочу ее мусолить, потому что – либо разбирайся в этом и помогай, либо не мусоль. Это наша личная история, история нашего родственника.

Ваня. Никита, вопрос в том, как ты можешь помочь?

Никита. Вань, я тебе на ушко потом скажу, как ты можешь помочь. Если мы говорим про эту конкретную историю, то эти же четыре дня можно потратить на то, чтобы поехать и что-то сделать…

Ваня. И что ты сделаешь? Вот что? Что ты можешь, чтобы не навредить.

Никита. Не знаю.

Верзилов. В нашей истории совершенно очевидно, что лучшее, что можно сделать, чтобы помочь и той и той стороне, – это делать то, что делаем именно мы. Там лучших способов невозможно найти, потому что все остальные способы упираются в неработающую судебную систему и неработающее гражданское общество. Единственный способ проходить сквозь эти барьеры – это то как раз, чем мы занимаемся. Другого способа нет.

Расторгуев. Никит, вот смотрите. Если, например, эти старики, вот все было так, как написано в протоколе, и действительно старики, защищаясь, убили этого парня. Вы приедете и покажете им эти сцены в разных градусах и разных жанрах, местами это будет вызывающе, местами смешно. Вопрос: терапевтический эффект от того, что произойдет вот такое отстранение от этой истории и старики смогут посмеяться, возможен? Возможно, что вместе с этим смехом из них выйдет вина?

Никита. Понимаете, тут дело в другом. Чего мы добиваемся? С одной стороны, вы говорите, что, если из них выйдет вина (*произносит с сарказмом*), в таком случае мы чего добиваемся? Мы добиваемся того, чтобы они сознались и их посадили?

Пауза.

Расторгуев. Вы не являетесь прокурорами, наше кино не будет заявлением в суд.

Никита. Но мы чего добиваемся? Чего хотим? Чтобы они заяву написали на себя, или что? Чтобы их в семьдесят пять лет посадили в тюрягу?

Расторгуев. А их не посадят. За что?

Никита. Если искусство, если наш какой-то акт провоцирует их на то, чтобы сознаться…

Расторгуев. В чем? По 51-й статье Конституции они имеют право не свидетельствовать против себя и своего родственника. Таким образом, обвинение в том, что они дали ложные показания, будет снято. Они абсолютно ничем не рискуют. Вопрос: если они признаются, что их сын убил, разве это будет несправедливо, чтобы он получил наказание за то, что убил?

Никита. Я считаю, что… Вот ты сказал, Петь (*кивает на Верзилова*), что он сейчас мучается, пьет. Я считаю, что он уже отбывает сейчас наказание, а еще считаю, что тюремная система нуждается в реформе. Если посадить человека, который убил, в такую тюрьму, в которую его сейчас посадят, он тоже не изменится. Будет еще один человек, который отсидит, и его это ничему не научит.

Верзилов. Мы не ставим задачу кого-то посадить. Есть задача показать эту картину и дать почувствовать, как разные персонажи себя ведут.

Никита. Как если бы мы сняли художественную короткометражку по документальной истории.

Верзилов. И чем это отличается?

Никита. Тем, что мы не делаем это перед живыми бабушками с дедушками.

Верзилов. Тебе жалко стариков, ты не хочешь, чтобы они участвовали во всем этом?

Никита. Когда живые люди сидят здесь…

Верзилов. Отцу убитого как раз хочется в этом участвовать. Он, безусловно, приветствует, что такая история создается. Все его усилия направлены на то, чтобы обеспечить какое-то движение этой истории, ее переживание судом, людьми, обществом, прессой и так далее… Сейчас это смысл его кончающейся жизни.

Ваня. Мне хочется, чтобы для отца погибшего человека восторжествовала какая-то справедливость. Мне было бы радостно увидеть, что он в семьдесят пять лет не оплачивает адвокатов.

Никита. Тогда давай отдадим наши деньги ему на адвокатов?

Ваня. Ну отдай, Никит. А почему ты сейчас занимаешься такой провокацией? Если ты так чувствуешь – отдай. Тебе для этого нужна компания? Это твоя позиция, братан. Что за пионерская зорька? Возьми и отдай.

Никита. Если тебя эта история волнует больше, чем другие…

Расторгуев. Никита, семь раз там проводились следственные действия, и я так понял, что адвокаты просто отказывались работать. Там все запуганы. Адвокатов нет. Нет людей, которые могут помочь этому чуваку.

Верзилов. Дело ушло в Москву, и единственная надежда, что каким-то образом Верховный суд решит его пересматривать.

Расторгуев. Можно отдать все деньги, но шансов получить правду юридическим способом почти нет. Если это правда, мы поможем старикам пережить эту историю. Если это неправда, мы узнаем про этих

стариков потрясающую вещь: что четыре года они, как выдающиеся актеры, играли, чтобы защитить сына.

Никита *(Расторгуеву).* У вас есть дети?

Расторгуев. Конечно. Сын и дочь.

Никита. Вы бы защищали их в таком случае?

Расторугев. Да, конечно. Я бы все возможные средства защиты предпринял бы, и без нравственных выборов. Просто стал бы защищать, и всё.

Никита. Вы бы сделали так, как теоретически сделали эти люди?

Расторгуев. Если бы мне казалось, что это возможная линия защиты, – да. Но в их случае это абсолютная жертвенность. И для меня эти старики – выдающийся пример родительской жертвенности.

Никита. Вот. И чего тогда мы выбираем? Чтобы что? Мы можем приехать и сказать: спасибо вам за то, что вы так поступили. Вы для меня пример родительской жертвенности. До свидания.

Расторгуев. Мы приезжаем, начинаем разбираться и говорим: «Было так?» Они: «Ну нет». А как было? А может быть, было вот так? (*Начинает размахивать руками.*) А может быть, так вот? (*Изображает труп.*) И они, заведенные нами, ответят что-то. Может, они скажут: «Да, было вверх ногами, и было вот так, как вы показываете, было по-всякому». И зритель, который будет смотреть кино, увидит, что да, эти старики пожертвовали всем – и своим честным именем, и своей душой, – чтобы защитить этого непутевого парня, который бухает, потому что ему стыдно глаза поднять, который, может быть, просто взял бабло у этого своего приятеля, договорился с родителями, которые не сдадут сына, уехал в Белореченск, купил особняк и понял, что ничего не работает. И что единственная возможность – все время заливать (*изображает употребление алкоголя*), чтобы не думать об этом. Потому что он продал все и подставил родителей. Но зритель ничего не узнает, если мы не сделаем этого. Для зрителя это будет просто история: есть такая версия, есть версия другая. Вот как Ваня сказал: как зритель я вижу, что они (старики) не правы.

Ваня. Ну не то чтобы не правы…

Никита *(Ване).* Сколько ты роликов видел, прости меня, где люди не правы?

Ваня. Во-первых, я не говорю, что они не правы. Я говорю, что чувствую, что они не совсем честны в том, что делают и о чем говорят. Я их не осуждаю, это мое субъективное мнение.

Никита. Сколько роликов мы с тобой посмотрели, где ты ощущал, что люди не правы. Почему ты выбрал эту историю?

Ваня. Я услышал, что старики – как жертва. Сын непутевый… Удивительность этой ситуации в том, что нет одного ответа. Мы не можем сейчас и, скорее всего, потом не сможем прийти к чему-то конкретному. Просто это важный художественный акт – осветить жизнь во всех ее проявлениях и красках. Есть одна сторона, у которой одна правда, есть другая сторона. Старики, которые защищают своего сына, и отец,

у которого погиб сын. И ты как артист существуешь между двумя этими огнями. И сила твоя в том, чтобы не принимать ни одну из сторон. Не разделять на хорошее и плохое, а быть глубоко внутри этой ситуации. По сути – со-стра-дать. Созидать, слышишь, Никита? Ты созидатель. Не потребитель, а созидатель. Твоя задача – быть между двумя этими огнями и гореть. Сгорать, блин, от этой внутренней боли.

Никита *(с сарказмом)*. Вань, ты очень красиво и литературно говоришь.

Ваня. Нет, ни хера, Никита. Как ты тогда профессией занимаешься? Тогда все, что ты делаешь, – это пипец, братан.

Никита. Да нет.

Ваня *(очень громко)*. Да, да. Блин! Ложь всё тогда, вообще ложь!

Петр Верзилов снимает этот диалог на свой айфон.

Никита. Когда ты играешь спектакль, то делаешь сам этот художественный образ, ты его воплощаешь, и зритель уже является цензором, судьей того, что ты делаешь.

Ваня. Да наплюй ты на зрителя, ты где сам в этой ситуации? Ты кто?

Никита. В-о-о-т! Супер, я тебе про это и говорю. Гори между какими угодно правдами, я лишь не понимаю, почему конкретно эту историю я выбираю, чтобы гореть в ней.

Верзилов. Но ты же каким-то образом утверждаешь репертуар спектаклей, в которых ты играешь?

Расторгуев. Петя предложил вам сыграть «Мышеловку». В данном случае Гамлет – внешний персонаж. А Пете эту историю предложил его журналист, а журналисту – отец Литасова, который борется за эту историю. Фактически вам заказал эту историю отец Литасова.

Никита *(Верзилову)*. Нет, это же все не так? Или так?

Верзилов. История изначально возникла из-за борьбы за честное имя своего сына. Все эти подробности вскрылись, потому что отец хотел, чтобы мир это увидел.

Расторгуев. И он не ходит за ними с топором, не грозится задавить их своей машиной, он говорит: я в суде докажу. Он журналистам рассказал эту историю, показал череп своего сына.

Ваня. А что с черепом было?

Верзилов. Ему отдали череп через три года. Он потерялся в документах местного следственного комитета, а потом через три года его вернули.

Расторгуев. А теперь я хотел вот что еще сказать: у нас есть протокол. В нем она закрывается, она кричит, он выскакивает, он хватает его сзади, она его хватает спереди, потом он валит того парня на пол, тот сопротивляется и топором бьет его по голове, она вырывает топор, отшвыривает. И вот ее муж лежит на этом двухметровом парне и говорит ей: я его не удержу, он нас убьет. И женщина идет, берет топор и убивает его. Если убивает женщина, то она заведомо слабее чувака, который был с топором, и получается, что она не превысила степень защиты. Даже если это придумано, то это придумано исходя из юридической нормы.

Но и с точки зрения человеческого восприятия тоже как-то работает. Баба, защищаясь, в истерике, убила топором его. Можно принять-понять это. Он не придумал историю, что в огороде стоял его отец, тут зашел этот чувак, например, покусал собак, и она его убила. Он придумал историю, в которой все психологически достоверно. То есть он – гений. Этот дэпээсник – гениальный мужик. И мы выясняем: как чуваку в состоянии аффекта пришла в голову гениальная история. Это чисто профессиональный интерес: каким образом творится история.

Никита. Мы ездили собирать образы и т.д. и т.п., когда ставился один наш спектакль. Я это понимаю: мы едем беседовать с людьми… А здесь мы не просим их: а расскажите то, а покажите, как…

Ваня. Составлен протокол. Ты же знаешь эту историю.

Никита. Вот я тебе и говорю, что я не ощущаю морального права…

Ваня. Разбираться в этом?

Никита. Угу.

Ваня. Почему?

Никита. Не знаю.

Верзилов. А почему ты считаешь, что у тебя есть моральное право разбираться в тех историях, которые ты играешь на сцене?

Артем *(Никите)*. А какое ты имеешь право читать Библию в спектакле?

Никита. Играя конкретного персонажа в том спектакле, я играю человека, который заблуждается. Я имею право его играть, потому что я вижу, что он – скажу глупо – хуже меня.

Верзилов. То есть если бы тебе предложили сыграть Сергия Радонежского, например, ты не такой?

Никита. У меня действительно была ситуация, когда я сделал плохо человеку, и финальную сцену апокалипсиса я где-то четыре спектакля подряд проваливал, потому что, когда шел на нее, понимал, что не могу ее не сделать, потому что это наше общее дело. Но когда шел на эту сцену, я ее проваливал, потому что понимал, что, пока не попрошу прощения у этого конкретно человека, не имею права ее играть. Ну просто какие-то каналы во мне не включались. Кнопка «вкл/выкл» просто не работала. Потому что я понимал, что поступил как говно.

Расторгуев. А что вы сделали?

Никита. Ну такая история из личной жизни. Я бы вам ее рассказал, но она касается еще людей…

Расторгуев. Вы извинились?

Никита. Да.

Расторгуев. И после этого заработал финал?

Никита. Да.

Верзилов. Хорошо, а здесь какого у тебя нет права? Играть следователя? Разговаривать с этими людьми? В какой именно ситуации у тебя нет права?

Никита. Блин, мне кажется, я очень сложный человек.

Артем. Мы это поняли… с первого сентября 2008 года.

Никита. Мы разбираемся в вещах, которые являются основой документалистики.

Верзилов. Какого права у тебя нет?

Никита. У меня нет права… выступать этим Гамлетом, быть этим шутом по отношению к этим людям…

Тимченко *(вмешивается в беседу)*. Но при этом обмазаться глиной и построить сцену предложил ты[4].

Расторгуев. Он заигрался.

Тимченко. Но это было искренне и убедительно.

Никита. Мне было кайфово.

Тимченко. Но вы немного забываете, вот Петя назвал наш общий чат «охота на енота». Что за хрень? Какая охота на енота? Обвиняемый без головы! В этом суть! Этот человек, которому ты так сочувствуешь, Ваня, пытается узнать правду. Его уже давно убитого сына судили в наказание, чтобы старик заткнулся. Судебная система говорит, как и вашему мастеру (*обращается к Никите*), «заткнись, Кирилл Серебренников». Так же она говорит и Литасову: «Заткнись, Литасов, не нужно никакой правды про сына». Я вижу все намного проще, это вы такие сложные люди. Тебе (*обращается к Никите*) нужны казуистика и фарисейство, чтобы в этом плавать и извлекать что-то. Русская традиция. Но есть система, которая нас всех мочит, вот и всё.

Никита. Давай сделаем что-то на тему конкретной истории, которая нас мучит!

Тимченко. Но это абсолютно та же система, это то же самое! Она абсолютно одинакова, что в случае с вашим мастером, что в случае с нашими героями.

Верзилов *(Никите)*. Как ты проводишь эту разницу? Абстрагироваться от формальных художественных методов и устраивать акцию в поддержку Кирилла? Ты об этом? Я не имею права заниматься искусством, надо делать акции, посвященные Кириллу?

Никита. Я говорю, что если я не разбираюсь в ситуациях…

Ваня *(перебивает)*. Так ты и едешь туда разобраться!

Никита *(очень резко)*. Да не поехал бы ты никуда, Вань! И я бы не поехал! Ну чего ты мне рассказываешь?

Расторгуев. Это ваша работа. Ребята, вы умеете копаться в образах. Вы можете брать художественных персонажей и наделять их правдой. И разбираться в них, и говорить нам, рассказывать, и я как зритель в это верю. Мы предложили вам эту работу. Мы нигде не нарушили никакой этики. Мы хотим, чтобы вы разобрались в этих персонажах. Да, единственное обстоятельство: мы хотим, чтобы вы показали это живым персонажам. И Никита говорит: «Мне страшно, мне страшно».

Никита. Ну а чего страшно?

Верзилов. Страшно тебе из-за того, что ты сталкиваешься с реальными жизнями? У тебя нет отстранения? Именно так, когда ты на сцене, то все пропускаешь через фильтр культуры. А тут вот играешь тех, кто как бы смотрит тебе в глаза! И тебе страшно это делать. Ты говоришь:

4. Решения с прошлой репетиции.

«Нет, ребят, я не имею права сейчас делать какие-то выводы». Страшно из-за того, что история, которой ты занимаешься, она как бы перед тобой.

Тимченко. Может быть, ты усложняешь, Петя?

Никита *(Верзилову)*. Прости, каждый спектакль, который мы играем на сцене… во многих спектаклях я позволяю себе лично смотреть в глаза людям. И то, что мы делаем на сцене, чтобы это максимально соприкасалось с людьми, которые в зале, – всегда стараемся находить ту правду, которая будет максимально с ними резонировать. Поэтому я даже люблю смотреть в глаза!

Тимченко. Нет же. Здесь у Никиты другой страх: он не может понять: это гражданское действие или чистое искусство? Я всю жизнь мечтал заниматься чистым искусством, и когда я увидел те вещи, которые начали делать и Петя, и «Война»[5], меня замкнуло: как вообще это можно смешивать – искусство и гражданское высказывание? Но это можно смешивать. Искусство может быть гражданским действием.

Верзилов. Это формальные определения, которые здесь не нужны.

Тимченко. Почему? Очень многих людей вроде меня или вот полВГИКа это на самом деле мучает. Это просто стигма огромная: а могу ли я смешивать гражданское с искусством, а что я, кто я?.. Я мечтал заниматься искусством, и меня очень пугала реальность, политическая особенно. Я очень не хотел этим, что называется, зашквариться. Но сейчас мы живем в мире, когда любое добротное действие, любое, просто даже дощечка (*проводит рукой по декоративному элементу интерьера*), – это уже политическое высказывание, потому что все вокруг сикось-накось, чтобы распилить бабло. Вот здесь, буквально в соседнем здании[6], пожалуйста, мы в обители зла, и сейчас Дмитрий Киселев вещает про радиоактивный пепел. Это в соседней аудитории. Никита, у тебя есть страх смешивать гражданский жест с искусством?

Никита. Нет, дело не в этом. Даже когда мы играем на сцене, мы максимально стараемся делать это гражданским актом.

Верзилов. Никита, но тогда у тебя не остается никаких аргументов.

Никита. Во-первых, какое я имею право судить?

Ваня. Ты как уж на сковородке. Ну ты честно скажи, что просто боишься за свою репутацию.

Расторгуев. Нет, не в репутации дело, тебе просто страшно, реально. А как репутация пострадает?

Ваня. Зрители увидят, как Никита «стебется» над добрыми стариками, и образ Никиты Кукушкина с «Добрым ящиком»[7] и со всеми делами в этот момент осыплется. А может быть, и не было никакого Никиты Кукушкина с «Добрым ящиком»?

Никита *(качает головой)*. Потрясающе!

Ваня. Но по сути что происходит?

Никита. По сути я начинаю думать, что именно в этой истории меня смутило. Я просто проснулся с мыслью о том, что, блин, что-то не так. И я понял. Как со стороны…

5. Арт-группа «Война».

6. Фотостудия прилегает к зданиям ВГТРК.

7. «Добрый ящик» – независимый благотворительный проект актеров Никиты Кукушкина и Анны Назаровой, запущенный в 2012 году в «Гоголь-центре». – *Прим. ред.*

Ваня. Но ты не знаешь, как это будет со стороны! Давайте разберемся в одном моменте, который для меня является основополагающим…

Никита *(перебивает)*. Я бы о себе подумал так: какого хрена эти молодые актеры из Москвы… какое они имеют право вообще перед семидесятипятилетними стариками, которые защитили своего сына… да я бы поступил так же. Да какое моральное право эти актеры имеют так играть типа там в разных каких-то жанрах перед стариками эту историю…

Верзилов. Но по сути, если разобрать эту историю заново, старики абсолютно так же, в разных жанрах, играют перед следствием, перед судом, перед обществом.

Расторгуев. А если мы сейчас напишем коллективное письмо – сядем и напишем: просим прокуратуру края разобраться в этом деле, которое нам, простым людям, кажется неправдоподобным. Мы имеем на это право? Вопрос: тогда, если мы напишем письмо, поступим просто как люди без воображения, не приложив к этому труда, своей профессии, своего опыта? Или если мы сделаем это же письмо, но художественными средствами: приедем, сыграем, снимем, смонтируем, выложим в общий доступ? В этом не будет больше правды, труда и соответственно права? Вот Саша Родионов, я обожаю этого человека, он гениальный парень, написавший несколько гениальных текстов и сказавший много тонких вещей. Он драматург, вы знаете его. Вот он своим ребятам говорит: «Искусство лежит там, где самое страшное для тебя, самое невозможное, запретное, – вот там твое искусство». Вот только туда надо идти. И вот в этой работе над собой – идти туда, где тебе страшно, там будет находка, там будешь ты. ◆

Александр Зельдович

Кадр из эпизода свадьбы в первой серии «Ивана Грозного»: вносят жареных лебедей. Бессмысленные одинаковые лица пирующих и плывущие над ними жареные лебеди. Кадр сюрреалистический, как и многие другие в картине.

Сценарий «Ивана Грозного» написан по понятным причинам тенденциозно, это сценарий пропагандистского фильма, оправдывающего необходимость борьбы с заговорами и террора.

Но изображение и созданный мир в картине говорят бескомпромиссно и сильно совершенно о другом: о проклятом царе в проклятой стране.

P.S. Образ Волан де Морта в экранизациях «Гарри Поттера» повторяет один в один образ Грозного в финале первой серии, но без выступающих черт лица: там, где у Черкасова нос, у этого провал; там, где борода, – срезанный подбородок.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Андрей Фоменко

ДЕДУКТИВНЫЙ МОНТАЖ

Антитезы, которыми Сергей Эйзенштейн начинает свою статью «Монтаж 1938», напоминают о контексте ее написания: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем»[1].

Впечатление, что текст этот написан автором в порядке самокритики и одновременно реванша – в попытке реабилитировать стратегию, которая играла ключевую роль в теории и практике монтажно-фактурного кино 1920-х годов и самого Эйзенштейна в первую очередь, впоследствии же была подвергнута жесткой критике в ходе борьбы с формализмом. И вот, пользуясь удачным моментом (роспуск независимых творческих объединений в 1932 году и последующее провозглашение социалистического реализма единым методом советской литературы и искусства в какой-то степени примирили разные силы на культурной сцене), Эйзенштейн хочет показать, что монтаж – пусть не всё, но, во всяком случае, кое-что. Свою аргументацию он соотносит с формирующимся каноном социалистического реализма, пытаясь с черного хода протащить в него некоторые из своих излюбленных идей, однако в скорректированном виде. Одним из элементов этого канона служит понятие «образ», некогда отброшенное формалистами как бесполезное[2], а теперь определяемое Эйзенштейном как сущность и цель монтажа, – понятие, которое играло ключевую роль в текстах теоретиков социалистического реализма и противников авангарда[3].

В чем же разница между, условно говоря, «оригинальной» (или, в терминологии Эйзенштейна, «левацкой») и «ревизионистской» теориями монтажа?

Первую Эйзенштейн определяет так: «Играя с кусками пленки, они («леваки» от монтажа. – *А.Ф.*)

1.
Эйзенштейн С. Монтаж 1938. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. 2, с. 156.

2.
См.: *Шкловский В.* Искусство как прием [1917]. – В кн.: Гамбургский счет. М., «Советский писатель», 1990, с. 58–72.

3.
Одним из ранних программных примеров его применения в контексте критики авангарда (в данном случае фактографии) служит статья Георга Лукача с красноречивым названием «Репортаж или образотворчество?» («Интернациональная литература», 1933, № 1, с. 91–104).

←
Сергей Эйзенштейн

обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество». Это новое качество, как известно, Эйзенштейн именовал «монтажным признаком». По словам автора, его пленяла черта «безотносительности кусков, которые тем не менее и часто вопреки себе, сопоставляясь по воле монтажера, рождали «некое третье» и становились соотносительными»[4]. Иначе говоря, монтажный метод 1920-х годов имел характер своеобразной индукции: движение шло от частного представления к общему смыслу путем сопоставления этого представления с другими, столь же частными и «несоотносительными». Причем важно было, чтобы доля «несоотносительности» сохранялась и в конечном результате, чтобы монтажная строка всегда предполагала возможность рекомбинации и выявления других смыслов, других монтажных признаков.

Идея эта восходит к раннему формализму – в частности, к текстам Виктора Шкловского: к пониманию произведения искусства как монтажной конструкции, составленной из разнородных элементов, подогнанных друг к другу с большей или меньшей тщательностью. Сегодня, считал Шкловский, актуально как раз ослабить прочность конструкции, придать ей свободный, «произвольный» характер[5]. И он был не одинок в этом мнении: практически все левое искусство 1920-х годов разделяло этот подход, для определения которого, собственно, и было использовано понятие «монтаж». Это понятие уже тогда приобрело универсальный, трансмедиальный характер. Согласно этой новой поэтике монтажа искусство не столько творит некую реальность с чистого листа, используя семиотически нейтральные, не нагруженные смыслами материалы, сколько конструирует ее из уже имеющихся в распоряжении компонентов[6]. Нетрудно заметить, что подобная поэтика основывается на положительной переоценке и эстетизации индустриального, отчужденного труда, который со времен романтиков рассматривался как антипод труда художественного, творческого.

Напомню, что Эйзенштейн впервые использовал понятие «монтаж» как раз в переносном значении – еще в период своей деятельности в качестве театрального режиссера. Я, разумеется, имею в виду статью «Монтаж аттракционов» (1923), которая представляет собой один из типичнейших примеров описываемой здесь поэтики. Но самый убедительный образец «индуктивного монтажа» мы находим именно в кинематографической практике Эйзенштейна – в его фильме «Октябрь» (1927).

Остановлюсь на одном, особенно красноречивом эпизоде этого фильма, изображающем Керенского в Зимнем дворце[7]. Коротко говоря, общий смысл этого эпизода (его «монтажный признак») заключается в изобличении якобы диктаторских, бонапартистских амбиций Керенского и одновременно в демонстрации их несостоятельности. Этот смысл артикулируется посредством цепочки означающих,

4. *Эйзенштейн С.* Цит. изд., с. 157, 158.

5. «Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куска. Вместо сливания кусков мне интереснее их противоречия» (*Шкловский В.* Гамбургский счет. Цит. изд., с. 381).

6. См. подробнее: *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос. СПб., Изд-во СПбГУ, 2007, с. 75–90.

7. Этот эпизод служит хрестоматийным примером «интеллектуального монтажа» и в этом качестве часто приводится исследователями – например, Дэвидом Бордуэллом в его классической статье об «эпистемологическом сдвиге» в творчестве Эйзенштейна, с которой я познакомился уже после написания этого текста. См.: *Bordwell David*. Eisenstein's Epistemological Shift.// Screen. Vol. 15. N 4 (Winter 1974–1975), p. 37–38.

«Октябрь», режиссер Сергей Эйзенштейн

которая включает статуэтки и скульптурные миниатюры в интерьере Зимнего: шеренги оловянных солдатиков, ряды хрустальных рюмок, бюст Наполеона, штоф с пробкой в виде императорской короны и т.д. Смысл прозрачен: Керенский – Наполеон в миниатюре, ничтожный и не вполне трезвомыслящий политик, способный командовать лишь воинством игрушечных солдатиков или рюмок, что не мешает ему лелеять честолюбивые замыслы и мечтать о восстановлении монархической власти. (Частью эпизода становится «реконструкция» памятника Александру III – обратное воспроизведение сцены его демонтажа из начала фильма.)

Затем в сюжете возникает новый поворот: контрреволюционный мятеж генерала Корнилова – еще одного «бонапарта». Раскрывая эту мысль, Эйзенштейн «раздваивает» статуэтку Наполеона на экране, показывая противостояние двух в равной степени игрушечных диктаторов. Но в эту цепочку означающих вклинивается другая, когда на экране появляется призыв Временного правительства встать на защиту революции «во имя Бога и родины». «Бога?» – риторически вопрошает Эйзенштейн, после чего следует знаменитая серия кадров с произведениями культовой скульптуры разных религий, начиная с Христа Вседержителя и заканчивая примитивными идолами из собрания Этнографического музея.

Традиционная интерпретация этой последовательности (данная самим Эйзенштейном[8]) сводится к идее: «Бог-истукан». Но в общем контексте не менее, а то и более важной оказывается идея множественности: «Какого именно бога?» – словно вопрошает режиссер и дальше перечисляет возможные варианты, а заодно показывает множественность «бонапартов» (а также «сборный» характер памятника Александру III, разрушенного в начале фильма). Помимо собственно идеологического смысла этот монтажный признак имеет смысл автореферентный, аллегорический: и Бонапарт, и Бог суть воплощения абсолютного единства, абсолютной власти – светской в одном случае,

8. См.: *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино. Цит. изд., т. 2, с. 59.

«Октябрь»

сакральной в другом. Распыляя единый образ императора и Бога, Эйзенштейн ставит на место этой тотальности гетерогенность и дискретность означающих. Частное торжествует над общим, «боги» над Богом.

Апогеем этого торжества служит заключительная, «шизофреническая», часть эпизода[9], где обе цепочки («бонапарты» и «боги») скрещиваются в лихорадочном чередовании. Элемент словно освобождается от того смысла, который только что был с его помощью сформулирован, означающее снова приобретает автономию и вступает в анархическое взаимодействие с означающими другой цепочки.

Разумеется, зритель спонтанно стремится преодолеть семантическую аномалию: он вынужден искать означаемое более высокого – или просто другого – порядка, объединяющее два предыдущих: Бонапарта и Бога. Этот новый монтажный признак (или «доминанта») предполагает частичное освобождение означающих от ранее сформулированных значений. На сей раз он основывается на том, что означающие обеих цепочек принадлежат к общей категории «статуй», искусственных фигур. Новую структуру можно прочитать так: и монархическая власть, и религия сводятся к набору внешних атрибутов, пустых побрякушек, не имеющих отношения к подлинной («взрослой») жизни, ее задачам и вызовам, на которые в состоянии адекватно отреагировать только большевики и руководимые ими рабоче-крестьянские массы. Но для нас в этом случае важна не столько эта расшифровка, сколько сам процесс смыслообразования, базирующийся на рекомбинации и ресемантизации означающих. Эйзенштейн берет некий набор элементов и заставляет их работать по-разному в зависимости от контекста в пределах одного довольно короткого эпизода. Существенно и то, что монтажный признак (особенно в третьем случае) не вполне очевиден: это своего рода гипотеза, которую зритель выдвигает, проанализировав предложенные ему данные.

9. Эта часть отсутствует в урезанных версиях фильма. Я опирался на DVD-издание, выпущенное компанией RUSCICO (коллекция «Киноакадемия»).

В силу перечисленных особенностей происходит денатурализация значения. Механизм смыслообразования обнажен в качестве дискурсивной структуры; идеологическое послание, которое такая структура несет (например, мысль о диктаторских устремлениях Керенского), при всей своей однозначности сохраняет условный характер. Иначе говоря, манипуляция означающими оказывается саморазоблачительной и не скрывающей своей тенденциозности. Понятно, что такой подход к артикуляции идеологических посланий не может устроить власть, которая нуждается в «сокрытии», а не «обнажении» приема. И статья Эйзенштейна 1938 года на первый взгляд соответствует такой потребности. Однако контекст ревизии, предпринятой Эйзенштейном, шире и сложнее, чем может показаться. У меня нет здесь возможности реконструировать этот контекст во всех деталях – укажу лишь на одну из его составляющих.

В конце 1920-х годов в отзыве на фильм «Октябрь» Виктор Шкловский впервые использовал для описания ключевой тенденции советского «левого искусства» понятие «барокко», подразумевая под ним акцентирование детали, «куска» в противовес единой конструкции – иначе говоря, искусство индуктивного монтажа, образцовым примером которого и служит этот фильм. А в 1932 году в статье «Конец барокко. Письмо Эйзенштейну» Шкловский констатировал, что стратегия эта себя полностью исчерпала, что «наступает непрерывное искусство» – искусство, где целое определяет частности[10]. Шкловский ограничился констатацией, не предложив теории «новой связности». Похоже, именно это сделал за него Эйзенштейн спустя шесть лет в тексте, который служит своего рода развернутым ответом на те вопросы, к которым подводит короткая заметка Шкловского.

Суть ревизионистского переопределения монтажа в этом тексте состоит в следующем. Раньше, говорит Эйзенштейн, мы понимали «монтажный кусок» (план-кадр) как нечто безотносительное и концентрировали внимание на тех «парадоксальных случаях», когда «целое, общее и конечное не *предусмотрено*, а неожиданно возникает» – то есть на комбинаторной игре означающих. Теперь же, продолжает он, следует «обратиться к случаям, когда куски не только не безотносительны друг к другу, но когда само конечное, общее, целое не только предусмотрено, оно самое предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления». Индукция сменяется дедукцией, автономия элемента – его подчинением некоей общей теме. Монтаж осуществляется в перспективе изначально заданного означаемого: он предстает как выбор ограниченного числа означающих из потенциально бесконечного множества для наилучшего раскрытия темы – для создания ее «исчерпывающе полного *образа*»[11].

Примеры использования этой стратегии Эйзенштейн находит буквально во всех видах искусства, включая живопись и литературу: всюду формирование образа означает отбор и сопоставление небольшого количества компонентов и достижение эффекта тождества

10. *Шкловский В.* Конец барокко. – В кн.: Гамбургский счет. С. 448–449.

11. *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938. Цит. изд., с. 159–160.

частного и общего. На первый взгляд может показаться, что эта новая теория монтажа – назовем ее дедуктивной, – подчиняющая частное общему, коррелирует с тоталитарным типом власти и ведет к сокрытию или натурализации приема[12]. Теперь зритель или читатель имеет дело не с экспериментальным набором данных, сопоставление которых порождает различные смысловые эффекты, а с прочно спаянной структурой, где деталь неотделима от целого. Читателю/зрителю не остается ничего другого, как принять эту структуру как данность. Можно пойти дальше и усмотреть в оппозиции индуктивного, или аналитического, и дедуктивного, или синтетического, монтажа аналог другой оппозиции – авангарда и кича, которая была выдвинута Клементом Гринбергом в одноименной статье, опубликованной в том же 1939 году, что и статья Эйзенштейна. Напомню, что Гринберг тоже определяет кич как «синтетическое искусство», где «идентификации очевидны»[13].

Все эти параллели, конечно, небезосновательны. Но увлекаться ими значило бы существенно упростить содержание статьи Эйзенштейна и упустить из виду другие параллели – как с классической эстетикой, с ее идеей о тождестве частного и общего (характерно, что все приводимые им примеры относятся к искусству более или менее отдаленного прошлого: Леонардо, Толстой, Мопассан), так и с представлениями русских формалистов, которые, на мой взгляд, Эйзенштейн не столько опровергает, сколько развивает и уточняет.

Я имею в виду мысль Шкловского об искусстве как деавтоматизации восприятия («остранении»), которую он формулирует в той же статье, где отвергает понятие «образ» как концептуально бесполезное и, так сказать, «неспецифичное» для искусства. «Искусство делает камень каменным», – гласит знаменитый афоризм Шкловского. И Эйзенштейн, который реабилитирует отвергнутое Шкловским понятие, фактически приходит к той же мысли, когда рассуждает о механизмах формирования образа в искусстве и обыденной практике и показывает связь и одновременно тонкую разницу между этими процессами.

Эйзенштейн приводит примеры «утилитарных» образов, которые позволяют человеку ориентироваться во времени и пространстве: например, образ «пяти часов вечера», который возникает у нас при взгляде на циферблат часов и который не сводится ни к их геометрическому рисунку, ни к буквальному, денотативному, значению, а включает целый спектр коннотаций, или, по выражению Эйзенштейна, «рой представлений, связанных с соответствующим часом». Механизм формирования образа запускается всякий раз, когда мы сталкиваемся с новыми реалиями – часто спонтанно, а порой и вполне намеренно, как мнемотехника (Эйзенштейн ссылается на личный опыт целенаправленного формирования образов нью-йоркских улиц). Механизм этот представляет собой не что иное, как монтаж, в ходе которого некоторое множество элементов складывается в единое целое. Однако в «жизни» этот процесс развивается в сторону автоматизации: иначе

12. Это общее представление о характере сталинской культуры выражает, например, Катерина Кларк в книге «Москва, четвертый Рим». Обсуждая «антифактографическую» статью Георга Лукача «Репортаж или образотворчество?», Кларк заключает: «Преобладание общего над частным и случайным – характера или роли субъекта над историческими деталями или индивидуальной психологией – было определяющей чертой сталинской культуры» (*Clark Katerina*. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2011. P. 72).

13. См.: http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch

«Октябрь»

говоря, нас интересует конечный результат, которого мы стремимся достичь кратчайшим путем, с минимальными затратами энергии. Становление образа как таковое ценности не имеет. Другое дело искусство: здесь результат неотделим от процесса: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя»[14].

Рассмотренный случай служит лишь одним примером того, что в советском искусстве конца 1920–1930-х годов происходили процессы, которые, не вступая в противоречие с официальной линией, вовсе не были результатом спущенных сверху директив и не сводились к их послушной реализации. В нем оставалось место и для художественного эксперимента (пусть и идущего вразрез с принципами классического авангарда), и для его концептуализации. Одним из результатов такой концептуализации и является теория «дедуктивного монтажа». Если отвлечься от частных политических задач, которые предположительно имел в виду Эйзенштейн, его статья содержит одну из самых убедительных и ясно сформулированных теорий образа в истории эстетической мысли. Взявшись реабилитировать монтаж, Эйзенштейн превышает уровень поставленной задачи и определяет эту стратегию как универсальную основу *всякой* художественной практики, укорененную в функционировании самого человеческого сознания, – иначе говоря, вопреки своему первоначальному скромному замечанию приходит к выводу, что монтаж – это *всё*. ◆

14. *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938. Цит. изд., с. 163.

Олег Ковалов

Официозное киноведение долго изображало Эйзенштейна пламенным певцом революции – и даже намек на какой бы то ни было эротический подтекст в его кадрах казался истинным святотатством. С началом же перестройки киноведы наперебой и как величайшее открытие принялись вскрывать их символическую подоплеку. Истертым общим местом стали тут и вздымающиеся жерла орудий, и зонтики, которыми взбесившиеся буржуазки как бы насилуют схваченного борца революции, и «стреляющие кариатиды» Зимнего дворца, к торсам которых композиционно как бы приделан пулеметный ствол, плюющийся свинцом… Что же до эротизма, явленного мастером на экране без всяких изощренных иносказаний, то вспоминаются разве что действительно вдохновенные кадры грандиозной случки быка с коровой в «Генеральной линии». Однако…

Материал его трагически незавершенной ленты «Да здравствует Мексика!», ставший основой моего фильма «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия» (1998), источал здоровую чувственность. «Фирменным» монтажом Эйзенштейна принято считать нарезку коротких ударных изображений. Но те его кадры, с которыми я работал за монтажным столом, никак не желали становиться «короткими». Вклеишь в монтажную фразу кусочек иного якобы длинного плана – а он «не стреляет»: кадра нет. А вернешь этому кусочку сам его неспешный разгон и его тягучий и вроде бы не обязательный «хвост», как бы размыкающий действие в бесконечность, – тогда и рождается ощущение полноценного изображения.

Вот в узкой лодке плывет по реке, загребая веслом, девушка с распущенными волосами, и кажется, что главным содержанием этого кадра является сетчатая тень от

листвы, скользящая по ее обнаженному телу. А вот – он и она, возлежащие в гамаке. По их телам мерно ходят уже полоски теней от листьев пальм, пологом нависающих над нагими фигурами…

Самым дивным для меня является тот кадр, где на фоне струящихся вод и проплывающих гондол, затейливо декорированных цветочными гирляндами, два смазливых паренька в костюмах тореро и так и сяк изощряются, чтобы поцеловать прелестную девушку в мантилье, дразнящую их пышным цветком, зажатым в зубах. Явно растягивая удовольствие, она шаловливо уворачивается от их притязаний – постреливая веселыми глазами и то крутя головой, то запрокидываясь и становясь еще желаннее, – пока один из них, немыслимо изогнувшись, все же не впивается в ее губы, и молишь, чтобы эта невинная и бесстыдная игра в «любовь втроем» никогда не прекращалась и все длился нам на радость этот волшебный кадр.

Композициям Эйзенштейна часто приписывают умозрительную расчетливость – здесь же вольно и трепетно переливается на экране сама пленительная жизненная материя. Не случайно такой поэт плоти, как Пьер Паоло Пазолини, в одном раздраженном абзаце перечеркнувший все творчество Эйзенштейна, милостиво амнистировал его незавершенную «Мексику».

Сергей Эйзенштейн

МОЯ ГОЛГОФА

Из дневников. Февраль, 1942 – январь, 1944

14 октября 1941 года С.М.Эйзенштейн отправился из Москвы в эвакуацию. Трудно сказать, знал ли он конечный пункт назначения. В тот же день он провожал в эвакуацию Елизавету Сергеевну Телешеву, актрису и режиссера МХАТа. Предполагалось, что МХАТ будет эвакуирован в Ташкент, но на самом деле театр стал работать в Саратове.

В Алма-Ату Сергей Михайлович прибыл 25 октября 1941 года. Поначалу он жил в гостинице «Дом Советов», затем для видных кинематографистов, главным образом лауреатов Сталинской премии, был построен дом, который в просторечии был окрещен «Лауреатником». В нем Эйзенштейн прожил до конца эвакуации (правда, ему пришлось переезжать из одной комнаты в другую).

В Москву Эйзенштейн вернулся 26 июля 1944 года.

О пребывании Эйзенштейна в Алма-Ате опубликовано довольно много воспоминаний. Самая большая их подборка в книге «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» (М., 1974, с. 315—384). Среди мемуаристов — балерина Галина Уланова, актеры Александр Мгебров, Олег Жаков, Михаил Кузнецов, Павел Кадочников, Серафима Бирман, художник-гример Василий Горюнов и организатор кинопроизводства Глеб Шандыбин. Все они так или иначе были связаны с постановкой картины «Иван Грозный». Пребывание Эйзенштейна в Алма-Ате стало материалом и документального фильма Игоря Гонопольского по сценарию Леонида Гуревича «Эйзенштейн в Алма-Ате. 1941—1944» (1998).

Казалось бы, эта тема исчерпана (или, во всяком случае, довольно подробно освещена). Между тем кроме объективных свидетельств или взгляда со стороны существуют и другие источники: письма Сергея Михайловича периода эвакуации и его дневники. До сих пор они остаются неизвестными читателю. Они представляют особую ценность, как и всякий первоисточник, как свидетельство от первого лица.

Ниже предлагается подборка отрывков из дневников С.М.Эйзенштейна. Они хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, фонд 1923, опись 2, ед. хр. 1168—1171). Записи Эйзенштейна из этих дневников даются в хронологическом порядке.
Эйзенштейн писал дневники на отдельных листочках. Даты у него варьировались. Хотелось бы сохранить особенности авторского письма.

26/II [1942]

К творческому «Комментарию»[1].

К проблеме «Грозный – отец» и конфликту Иван – Ефросинья как патриархат – матриархат. Интересно личное: одиночество Грозного связано (только сейчас – через год с лишним работы![2] – вспоминаю) с любимым выражением… *моего* отца[3] (достаточно грозного!): «*Человек – всегда один*».

Очень занятно.

13 III 42

От Инденбома[4] пришло из Ташкента письмо с отзывом Нечкиной[5] о сценарии. «Очено восторгается им».

Из замечаний:

…2) «…в противовес пьесе Толстого[6], где Иван изображен в виде кроткого ягненка (один раз он хочет кого-то казнить, но приходит известие о смерти Марии Темрюковны и он не успевает совершить даже этой единственной казни) – в сценарии слишком много казней. Просит убавить…»

КОММЕНТАРИИ

1. Речь идет о составной части работы над сценарием «Иван Грозный»: параллельно с написанием сценария Эйзенштейн делал записи, которые образовали «Исторический комментарий» к сценарию. Весной 1942 года он закончил первый вариант литературного сценария, ему соответствует и первый вариант «Исторического комментария», он сохранился в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ, фонд 1923, оп. 1, ед. хр. 540). Осенью 1943 года Эйзенштейн завершил окончательную редакцию литературного сценария (к сожалению, ни одного экземпляра этого варианта пока не найдено), к нему был сделан свой вариант «Исторического комментария»; он опубликован, см.: «Фильм «Иван Грозный». Документы. Статьи. Исследования». – «Киноведческие записки», 1998, № 38, с. 173–246.
2. Первый набросок к сценарию датирован автором 2 февраля 1941 года. Он опубликован, см.: «Киноведческие записки», 1998, № 38, с. 134.
3. Уточненные сведения об отце Эйзенштейна – Михаиле Осиповиче (1867–1920) см. в статье Р.Соколова и А.Сухоруковой «Новые данные о предках Сергея Михайловича Эйзенштейна» («Киноведческие записки», 2013, № 102/103, с. 314–323).
4. Инденбом Лев Аронович (1903–1970) – режиссер. В архиве Эйзенштейна сохранилась подборка документов «Выписки Л.А.Инденбома для литературного сценария С.М.Эйзенштейна «Иван Грозный» (оп. 1, ед. хр. 624). Весной 1942 года он отвозил сценарий «Иван Грозный» в Ташкент, чтобы получить отзывы эвакуированных туда историков.
5. Нечкина Милица Васильевна (1901–1985) – историк, автор трудов по истории общественных и революционных движений XIX века (главным образом о декабристах).
6. Речь идет о пьесе «Орел и Орлица» (1942) А.Н.Толстого, выдвинутой на присуждение Сталинской премии.

Этого замечания *сверху* я очень боюсь.

Если это сделать – пропадет «оскал эпохи» (of both![7]).

Впрочем, на одну «скидку» я могу пойти: на Лобном месте вместо *трехсот* осужденных (из коих, кстати сказать, половину милуют) «сбавить» еще сотнягу…[8] Но, увы, не этого захотят. Протягивал же Большаков[9] лапу против Басманова.

NB. Правильно, что писал не-Толстым. Это *первое*, что я, кстати сказать (за *год* и *два месяца*!), узнал об его пьесе.

Видимо, все же сценарий и пьеса – изрядно разные.

Хорошо, что пока нет и Леонова[10] – целого ряда доработок по ходу вещи при нем я бы не стал делать – сдал бы все ему.

Но… *язык* в чистом виде – в формах, а не темах, в *изложении* образа, а не в *создании* и *ощущении* их меня очень беспокоит.

(Кстати, т. Нечкину тоже.)

Безумно переработался сейчас.

Никогда столько не *жрал*, а между прочим – худею. Видимо, имеет дикое «самосгорание» (!).

6 IV 42

На днях спорили с Эрмлером[11], Блейманом[12] и Большинцовым[13] об их сценарии[14]. Доказывал им, что героем фильма об обороне Москвы не может быть их «Историк»: нейтральный, объективный, становящийся активным и советским.

Для народа такая фигура – «чудак»… и никак не герой.

В ответ ссылаются на «Войну и мир» и Пьера Безухова.

Пьер – это совсем другое: Пьер есть Холстомер, помещенный в народную войну.

---

7. Обеих! (*с англ.*) – Ценное признание режиссера о мотивах, которые позволили ему принять спущенный с самого верха заказ: как первый зритель страны жаждал увидеть свой портрет в образе Ивана IV, так Эйзенштейна увлекала задача сопоставить эпохи Ивана Грозного и Иосифа Сталина.

8. Имеется в виду эпизод «Лобное место», изъятый при публикациях сценария. Впервые напечатан в журнале «Кинограф» (1999, № 6, с. 41–42). См. также журнал «Киносценарии», 2000, № 4, с. 164–167.

9. Большаков Иван Григорьевич (1902–1980) – с 1939 года председатель Комитета по делам кинематографии. О его отношении к сценарию и фильму Эйзенштейна см. в статье Л.М.Рошаля «Я уже не мальчик и на авантюру не пойду…» Переписка Эйзенштейна с кинематографическим руководством» («Киноведческие записки», 1998, № 38, с. 142–167).

10. Речь идет о Леониде Максимовиче Леонове (1899–1994) – русском писателе. Первоначально Эйзенштейн предполагал привлечь его к работе над сценарием «Иван Грозный». В дальнейшем доработку диалогов и написание текстов песен взял на себя поэт В.А.Луговской.

11. Эрмлер Фридрих Маркович (1898–1967) – кинорежиссер. В 1942–1943 – художественный руководитель ЦОКС.

12. Блейман Михаил Юрьевич (1904–1973) – кинокритик, сценарист. Его перу принадлежит портрет Эйзенштейна в работе над «Иваном Грозным» (См.: *Блейман М.* Конь Ивана Грозного. Рассказы о кинорежиссерах. М., 1974, с. 5–12).

13. Большинцов Мануэль Владимирович (1902–1954) – кинодраматург.

Глазами «чистого сердца», «блаженного» увидена здесь война, как глазами вечно мудрой, не оскверненной пороками чистой природности, старого мерина, там раскрыта ложность человечьего быта и условностей.

Оба – племянники Наташи Ростовой в опере[15].

Таким Холстомером я сделал Тохтасына в «Фергане»[16] – его глазами раскрывал «не́быть» событий строительства канала.

Для Москвы (обороны) такой прием будет ложным.

Не *через* созерцателя, а *сквозь* делателя надо давать ей образ.

И почему: Толстой был графом, *со стороны* наблюдавшим элевсинские тайны исторического акта народности.

Мы же *изнутри* не наблюдаем, а *совершаем*.

Поэтому «Историк» Эрмлера не наш герой, не герой для нас, а поэтому для нас и не герой!

7/IV 42

Выезжал в 8 час. на вокзал: проездом Ташкент – Ново-Сибирск был Черкасов[17].

Поезд стоял 40 минут. Договорились[18].

20/IV 42

До сих пор, профессионально, я кичился – и не без основания – «мгновенностью» mise-en-scène'ных разрешений. Рука была и есть настолько набита, что эти разрешения не представляют никаких затруднений.

Сейчас овладеваю искусством «управлять» не только «переходами» персонажей, но и «ходами» их: ситуационно-драматургическими[19].

---

14. Первоначально сценарий назывался «Сердце Родины» и его авторами значились Большинцов, Блейман и Каплер. См.: «Кино на войне. Документы и свидетельства». М., 2005, с. 258. О дальнейшей судьбе сценария «Москва», когда режиссером был определен Ф.Эрмлер, см. там же, с. 269, 270, 276.

15. Конечно, утверждение, что Пьер и Холстомер – племянники Наташи Ростовой, может показаться весьма эксцентричным. Но Эйзенштейн в данном случае иронически отсылает к известному положению *формальной школы*, что литературная эволюция идет не по прямой линии: от деда к отцу и затем к сыну, а по боковой: от дяди к племяннику.

16. Эйзенштейн отсылает к персонажу своего сценария «Ферганский канал» (1939, написан совместно с Петром Павленко): Тохтасын был персонажем второй и третьей новелл сценария и одновременно народным певцом, своими песнями сопровождавшим все три новеллы сценария. Подробнее см.: *Эйзенштейн С.* Комментарий к режиссерскому сценарию фильма «Ферганский канал». – «Вопросы кинодраматургии». М., 1959, вып. 3, с. 327–353.

17. Черкасов Николай Константинович (1903–1966) – актер театра и кино. В Ташкенте Черкасов снимался в фильме «Его зовут Сухэ-Батор» (1942); в Новосибирск был эвакуирован Ленинградский драматический театр имени Пушкина, в котором работал актер.

18. Имеется в виду, что актер дал согласие сниматься в роли Ивана Грозного в фильме Эйзенштейна.

19. Из этого следует, что Эйзенштейн принял окончательное решение писать сценарий «Ивана Грозного» самостоятельно (без соавторов).

Т.е. mise-en-scène'нами en grand[20]. Когда-то, давно прокламированное положение – драма как макрокосм мизансцены (т.е. единичного поведения) – сейчас до конца ощутимо испытываю и делаю.

На «Иване» (всем процессом) ощущаю этот рост и развитие в области охвата и умения.

От «1-го тома»[21] *вправо* надо бы «Историю Ивана Грозного»[22]. (Влево – монтаж[23].)

Ибо первый том: об искусстве мизансцены (привез бы Тиссэ[24] его из Москвы!!!!!! через три дня он здесь будет). Пока, конечно, «набивки» *внутри* Грозного – внутри «досконале»[25] известного.

Но… в других *условиях* и не может и не должно быть. Надо *так* вжиться – тогда получается.

NB. Так же научился d'un jet[26] писать журнальные статьи – особенно с начала войны[27] – и «решить» печатные (и изустные) выступления…

Схема одна и та же!

7.V. 42

Вчера был черный день[28].

10.V. 42

Что будет завтра?

17 V 42

15-го показывал «Александра Невского» «материальной части» группы, как *не* надо делать шлемы, вооружение, бутафорию, костюмы. *Сам* увидел, как не *надо* делать *многое* в области режиссуры.

И сценарий, и игру, и постановку очень многого. Кроме, конечно, ряда вещей, которые поистине «вдохновенны»: интересно – *это,* видимо, и есть основное, что даже меня сейчас забирает за горло!

Вообще картина чисто «скифская» – чистое варварство. Очень молодая.

---

20. На широкую ногу (*с фр.*)

21. Речь идет о книге «Режиссура. Искусство мизансцены», задуманной Эйзенштейном в 1933 году. Основная работа над рукописью протекала вплоть до начала съемок фильма «Бежин луг». Дорабатывалась книга до последних лет жизни режиссера. Она издана в четвертом томе (1966) эйзенштейновского шеститомника. См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. М., 1964–1971.

22. «Вправо» – следует понимать как «позднее», «следом». Об «Иване Грозном» режиссером написано много, но книга «История Ивана Грозного» даже не была начата.

23. «Влево» следует понимать как «раньше». Над исследованием «Монтаж» Эйзенштейн работал в 1937 году. Значительная часть рукописи впервые была обнародована в 1964 году. См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Т. 2, с. 329–484; позднее напечатано целиком: *Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000, с. 31–473.

24. Тиссэ Эдуард Казимирович (1897–1961) – кинооператор; снимал все фильмы Эйзенштейна.

25. Калька польского doskonale – отлично, превосходно.

26. В один присест (*с фр.*).

И немного безумная по темпераменту, ощущаемому сверх и помимо картины. Удивляюсь, как это сквозь картонажи получается.

Вообще – типичная «Стачка».

Стал бы «Иван» «Потемкиным» моей звуковой карьеры![29]

Самое интересное в «Ал.», конечно, обращение со звуко-зрительным medium'ом и сочетание звука с действием. Тут особенно хороши – в наметке! – как, кстати сказать, в *решениях* (но отнюдь не в *выполнениях*) очень хорошо многое – многопланные звуковые решения.

Первый план голос (p[ar] ex[emple][30] Гаврило на поле сражения[31]) и в глубине песня («Красота земная кончается»).

Как раз тот план, что пластическим фресковым контрапунктом и звуковой наметкой «запланирован» по «Грозному».

By the way[32] и смысловой (Елисавета и баллада[33], Иван и Пещное действие etc.).

Вообще *как* бы хорошо было иметь *осуществителей* замыслов. Ибо всюду на *реализации* промахи. Но отнюдь не в замысле и концепции.

Сестрою-Зиглиндой Александру-Зигмунду может служить… «Валькирия»[34]: el mismo! – то же самое.

Во мне только папа-закладчик. Недостает мамы – вынашивать детей!

Надо это как-то организационно обставить!

Но и без этого надо очень подтянуться в требовательности.

И, кстати сказать, категорически отказаться от *всякого* steeple-chase[35].

---

27. Первая статья Эйзенштейна после начала войны «Правое дело» была опубликована 27 июня в газете «Кино». В ней говорилось о задачах кинематографии в условиях войны. Далее последовали статьи о фильме Чаплина «Диктатор», об использовании немецкой кинохроники в контрпропагандистских целях, о заключении соглашения между СССР и Великобританией и другие. См. библиографию публикаций С.М.Эйзенштейна на русском языке в журнале «Киноведческие записки» (1997/1998, № 36/37, с. 368–369).

28. Свидетельство о приступе депрессии, которая время от времени охватывала Сергея Михайловича.

29. Речь здесь идет об особенностях первых работ и следующих за ними более зрелых, более совершенных: «Стачка» – первая немая картина режиссера, за которой последовал общепризнанный шедевр – «Броненосец «Потемкин». Эйзенштейн словно заклинает будущее: за первой завершенной звуковой картиной – «Александр Невский» – должно появиться свершение, равное «Потемкину».

30. P[ar] ex[emple] (*с фр.*) – например.

31. Речь идет об эпизоде после завершения сражения на Чудском озере, когда Ольга среди тяжело раненных ищет своих женихов: Гаврилу Олексича и Василия Буслая.

32. Между прочим (*с англ.*).

33. Имеется в виду эпизод «Угловая комната Виндзорского замка» из второй серии сценария. См.: *Эйзенштейн С.* Иван Грозный. М., 1944, с. 154–159.

34. Зиглинда и Зигмунд – персонажи оперы Рихарда Вагнера «Валькирия». Эйзенштейн поставил ее в Большом театре (премьера – 21 ноября 1940 года).

35. Скачки с препятствиями (*с англ.*).

28/V 42

Вчера – большая сенсация. Приехал Тисс[36] – сообщил, что пьеса Алексея Толстого «Иван Грозный» с треском запрещена за искажение истории![37]

Бум! 1½ года со стиснутыми зубами шли рядом. Сколько волнений и беспокойств стоил мне граф!

Самое смешное, что Тисс об этом мне телеграфировал. Как старый конспиратор, не нашел ничего лучше следующей формулы:

«Иван Вашего Алексея окончательно закрыт... Etc.» (11/V 42)

Пойми?

4/X 42

Нашел у Флобера – «Лексикон прописных истин»[38] – очаровательный эпиграф intime[39] для Грозного:

«…*феодальный* строй – не иметь точного представления о нем, но метать громы и молнии…»[40]

Прелестный по самоиронии эпиграф в отношении автора означенного сценария.

Увы! Гораздо шире, чем можно было бы думать. Our art not outgrowing of a conviction, of one's own subject but out of prescribed love or hatred. Up to a certain age – progressif. From there on?..

What lacks in the works of today – in the inner conception of ideas (not so in «Mexico»[41] – my theme). «John» good – because personal avant tout – a mixture of oneself and the leading figure of our time[42].

15 X 42

Закончил и перечитал в переписанном виде «Charlie, the Kid»[43]. Как будто хорошо, и старой девой не пахнет: в разборе а-морализма.

---

36. Так часто в дневниковых записях и письмах Эйзенштейн называл Эдуарда Тиссэ. Надо напомнить, что в юности режиссер пользовался псевдонимом Перегринус Тисс. (Перегринус Тис – главный герой последней сказки Гофмана «Повелитель блох».)

37. 28 апреля 1942 года секретарь ЦК ВКП(б) А.С.Щербаков отправил записку И.В.Сталину о пьесе А.Н.Толстого «Иван Грозный» (первой части дилогии – «Орел и Орлица»). Поводом послужило выдвижение пьесы на присуждение Сталинской премии. Щербаков категорически не согласился с этим и подверг пьесу погрому, предложив запретить как постановку пьесы в театрах, так и публикацию ее в печати. См. в кн.: «Мы предчувствовали полыханье…» Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 – сентябрь 1945 г. Документы и комментарии. Т. 2. Кн. 1. 22 июня 1941 – 1943 г. М., «Роспэн», 2015, с. 414–417.

38. «Лексикон прописных истин» должен был стать составной частью последнего романа «Бувар и Пекюше» французского писателя Гюстава Флобера (1821–1880). Незавершенный роман печатался в «Нувель ревю» (с декабря 1880 по март 1882), отдельное издание вышло в 1882 году. «Лексикон прописных истин» – своего рода «коллекция глупостей», которую переписывали главные герои, – был напечатан только в 1910 году.

39. Составляющий сущность (*с фр.*).

40. Точная цитата: «Феодальный строй. – Не иметь точного представления о нем, но метать против него громы и молнии».

(«Термин» откуда-то из Толстовской критики – не то он о себе – в чем-то раннем – не то он о ком-то – не то кто-то (Фет?) о нем.)

15 X Год как выехали из Москвы.
А статья о Чарли местами вроде попахивает гувернанткой!

16 X Хорошая транскрипция:
Corneille Чуковский
и Стенька Racine[44].

24 X Козинцев[45] прочел «Charlie, the Kid». Очень хвалил. Сказал, что видна «нелюбовь автора к объекту исследования». Абсолютно прав. «Интерес автора к объекту – чисто «естествоиспытательский». Тоже правда.

25 X Сегодня год как мы в Алма-Ате.

Не все ли равно, на фоне каких декораций проторчала этот год моя Голгофа?![46]

Такого листопада, как здесь, никогда в жизни не видал. Все улицы в деревьях – спасибо какому-то бывшему генерал-губернатору края, который сек тех, кто отказывался обсаживать улицы густыми аллеями берез и тополей.

Желтые, красные, оранжевые листья сыпятся золотым дождем на темно-серые улицы (асфальт). Лучи солнца проходят через эти золотые ширмы, золотят воздух. От опавших листьев весь город пахнет спитым чаем.

Ноги растирают оранжево-желтые листья в порошок. Ходишь по золотой пыли. Дождь листьев – особенно бордовых – особенно хорош

---

41. Речь идет о фильме, который Эйзенштейн снимал в 1931–1932 годах в Мексике, он не был завершен ни съемками, ни авторским монтажом из-за конфликта режиссера и Эптона Синклера, жена и знакомые которого финансировали проект.
42. Наше искусство не перерастает убеждения, свою собственную тему, но вне предписанных любви и ненависти. До определенного возраста прогрессивно. А после того?..
Наши недостатки в сегодняшних работах – во внутреннем понимании идей (не так в «Мексике» – моя тема). «Иван» подходящий – поскольку личностный прежде всего – смесь себя и ведущей фигуры нашего времени (*с англ., фр.*).
43. «Чарли, малыш» (*с англ.*). Статью Эйзенштейн писал для сборника «Чарльз Спенсер Чаплин» по просьбе составительницы Перы Аташевой. Статья правилась ею, автор требовал печатать его вариант. Издание вышло только в 1945 году.
44. Пример своего рода «языковых кентавров» (смесь «французского с нижегородским», если вспомнить Грибоедова): Пьер Корнель – французский драматург (1606–1684), а Корней Чуковский – литературный псевдоним Николая Васильевича Корнейчукова (1882–1969); Стенька Разин (1630–1671) – донской казак, предводитель Крестьянской войны (1670–1671), а Жан-Батист Расин (1630–1699) – французский драматург.
45. Козинцев (настоящая фамилия Козинцов) Григорий Михайлович (1905–1973) – кинорежиссер.
46. Можно предположить, что «моей Голгофой» Эйзенштейн определяет работу над воплощением «Ивана Грозного».

на фоне голубой дали снежных гор. Гамма сепии и кобальта как на фресках Феофана Грека[47] в далекой – разрушенной ныне – новгородской церкви Федора Стратилата[48]. Когда-нибудь, если удастся золотой дождь в венчании Ивана, буду врать, что осыпанье золотой листвы алмаатинской осени навело меня на эти мысли. Сейчас осыпающиеся листья, листья, растертые в пыль, листья, золотыми монетами падающие сквозь голубую даль золотым дождем Данаи[49], листья, червонцами катящиеся под ногами, листья запрудившие арыки, прелые листья, отравляющие воздух, напоминают «Пер Гюнта»[50]. Там они символизируют недодуманные мысли, недоделанные дела, недовыполненные намерения. В этом смысле мой личный листопад превосходит в десятки раз золотой разгул алмаатинских потоков опавшей листвы…

Хорошее выражение недо-, недо-, недо-: «недоперевыполненный план».

Сейчас буду писать статью «ПРКФВ» – о Прокофьеве[51]. Из факта одних согласных в его манере подписываться буду делать выводы по поводу структурности его концепций. Из сопоставления с тем же: «Г Д Ь», «Ц Р Ь» на иконах и фресках – скажу об иконописном кубизме его письма – остро-национальном и «по-левому» международном in its appeal[52]. Из актуальности его во времени – о точности его мысли, образа, письма и выразительных средств.

5 XI

Уже много дней нет свету. Пальцы приобретают в темноте исключительную виртуозность. Она воспиталась еще в Москве в период затемнения. В остальном сидишь неподвижно и широко раскрытыми

---

47. Феофан Грек (середина XIV в. – после 1405) – византийский монументалист, иконописец и мастер книжной миниатюры, работавший на Руси. В Новгороде расписывал церковь Спаса Преображения на Ильине улице.

48. Новгородская церковь Федора Стратилата на Ручью, сооруженная в 1360–1361, не была разрушена, в ней сохранились фрески второй половины XIV века. Феофан Грек не принимал участия в росписи этой церкви.

49. Золотым дождем проник в темницу, в которой была заключена Даная, Зевс. Этот древнегреческий миф послужил сюжетом для многих художников. Эйзенштейн, скорее всего, ведет речь о картине Рембрандта (1636) из собрания Эрмитажа.

50. В пятом действии драматической поэмы Генрика Ибсена «Пер Гюнт» герою, вернувшемуся на родину, в выжженном пожаром сосняке являются гонимые ветром Сухие листья:

Лозунги те – мы, которые ты
Провозгласить был обязан!
Видишь, от спячки мы высохли все,
Лености червь источил нас;
Не довелось нам венком вкруг плода – Светлого дела – обвиться!

Эйзенштейн неоднократно вспоминал этот эпизод в своих текстах.

51. Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – композитор; написал музыку к «Александру Невскому» и «Ивану Грозному».
Статью «ПРКФВ» Эйзенштейн готовил как предисловие к монографии И.В.Нестьева о композиторе, принятой к изданию в США.

(напрасно) глазами глядишь в темноту. Когда-то развлекался мыслями о «диалектике глаза» – органе, одновременно принимающем и отбрасывающем (остальные разделены на пары: слышишь ухом, говоришь голосом, обоняешь носом!..). В темноте глазу отбрасывать нечем и в чрезмерно отверстые орбиты глаз вваливается темнота. Закрадывается. Вливается. Втягивается. Вымывает.

Она застревает в мозгу и на течение следующего дня.

Торчит в нем черным инородным телом. Меланхолией.

Кажется жестким и неповоротливым пластом каменного угля, срезанным углом: т[ак] н[азываемым] «раковистым изломом». Кажется, есть такой термин для изломов эбонита и затвердевшего сапожного вара[53].

Говорят, что дневники пишут только очень одинокие люди.

Вчера – премьера «Фронта» у Завадского[54]. Сходил. В связи с матримонией Уланова[55] – Завадский у нас говорили: «город Улан-Уде будет переименован в… Завадск».

Когда смотришь на «Фронт», чувствуешь себя мальчиком, заглянувшим тете под юбку[56].

1/XII

«Страшный случай во вкусе Эдгара По»

Нынче ночью приключился со мной страшный случай во вкусе Эдгара По[57]. Во сне я протянул руку и в ужасе наткнулся на холодное худощавое бедро, вместе с берцовой костью лежащее со мною под одним одеялом.

Проснувшись в холодном поту, я обнаружил, что как и берцовая кость, так и бедро… мои собственные. Только похудевшие до неузнаваемости. Во всем рассказе именно это и есть самое страшное, ибо до сего времени принадлежал к лику фигур «корпулентных». (Катастрофически худею за последнее время…)

---

52. В его привлекательности (*с англ.*).
53. Далее Эйзенштейн густо зачеркнул две строки.
54. Пьеса А.Е.Корнейчука «Фронт» (1942) была поставлена в Театре имени Моссовета, эвакуированном в Алма-Ату, Юрием Александровичем Завадским (1894–1977).
55. Уланова Галина Сергеевна (1909/10–1983) – артистка балета. Пробовалась на роль Анастасии, но не смогла сниматься в «Иване Грозном» в связи с реэвакуацией в Москву.
56. Чтобы понять, почему у Эйзенштейна-зрителя появилось чувство стыда на спектакле «Фронт», необходимо вспомнить реакцию маршала С.К.Тимошенко на публикацию пьесы в газете «Правда». 28 августа 1942 года он отправил телеграмму Сталину: «Опубликованная в печати пьеса тов. Корнейчука «Фронт» заслуживает особого внимания. Эта пьеса вредит нам целыми веками, ее нужно изъять, автора привлечь к ответственности. Виновных в связи с этим следует разобрать». (См.: «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б) – ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953». М., 1999, с. 781). Между тем пьеса была заказана самим Сталиным, в ней в неудачах первоначального периода войны обвинялись военачальники старой закваски (к ним, кстати, принадлежал и Тимошенко). Ответ Сталина Тимошенко содержал пассаж о «большом воспитательном значении» пьесы «для Красной армии и ее комсостава» (см. цит. изд., с. 479). В общем, «козлы отпущения» были найдены.
57. По Эдгар Аллан (1809–1849) – американский писатель, на произведения которого Эйзенштейн многократно ссылался.

6 XII 42

Из материалов об Иване моя любимая страница – судьба слона, присланного персидским шахом Тахмасибом Московскому царю[58].

Говорят, с него пошла чума на Руси. От нее помер его поводырь иран[ец]. Слон забрался на его могилу, не сходил с нее. И сдох от горя.

Сегодня Луговской[59], со слов Сельвинского[60], передал мне прекрасный counterpart[61] этому эпизоду из дней сегодняшних.

Из зоопарка гор. Москвы был эвакуирован гиппопотам.

Привезен в гор. Фрунзе.

Помещен в пустом соборе.

От сырости, тоски и одиночества – там помер…

Какая поэма.

Прошу Луговского написать[62]. Назвать «Встреча». В пустом соборе бегемот. Окружен воспоминаниями о Моисее и дочери фараона, Бегстве в Египет de la Sainte Famille[63], святой Марии Египетской. Африка, Африка, Африка.

Эпиграфом дать:

«И вспомнил он свою Полтаву…»[64]

Трагизм судьбы Гиппопотама подобен судьбе неснятого мною героя Туссена-Лувертюра[65], благодаря вероломству Бонопарта умирающего в альпийских снегах в заточении, как и сам Наполеон – на Елене (sic!) – вдали от Франции.

---

58. Имеется в виду Тахмасп I, шах Тахмасиб (1514–1576) – шах Ирана.
О первом настоящем слоне на русской земле поведал миру в своих «Записках о Московии» Генрих фон Штаден – немецкий авантюрист на службе у Ивана Грозного.
Позднее этот сюжет лег в основу сценария Александра Кайдановского «Путешествие белого слона из Персии к русскому царю». Этому сценарию предпослан эпиграф: *«Замечательным мероприятием Ивана Грозного было то, что он первый ввел монополию внешней торговли. Иван Грозный был первый, кто ее ввел. Ленин – второй». И.В. Сталин. Из речи на обсуждении фильма С.Эйзенштейна «Иван Грозный»* (См.: *Кайдановский А.* Киносценарии. М., 1996, с. 46). Можно предположить, что этот сценарий Кайдановского (с. 46–114) – некое посвящение С.М.Эйзенштейну.

59. Луговской Владимир Александрович (1901–1957) – поэт. Его сотрудничество с Эйзенштейном началось на фильме «Александр Невский», для которого он написал тексты песен.

60. Сельвинский Илья (настоящее имя Карл) Львович (1899–1968) – поэт, драматург.
Следует добавить, что с конца 30-х годов Сельвинский работал над трагедией «Ливонская война» (понятно, что Иван Грозный был ее главным героем).

61. Аналог (*с англ.*).

62. Луговской написал другую поэму – «Город снов». Это описание Алма-Аты зимой 1942–1943 года. Центральный эпизод – смерть любимого ученика Эйзенштейна – Валентина Кадочникова.

63. Святого семейства (*с фр.*).

64. «И вспомнил он свою Полтаву…» – цитата из поэмы А.С.Пушкина «Полтава»:

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей…

Город – имени другого моего героя – не снятого – Михаила Васильевича Фрунзе[66].

Поездка наша с Сашей Фадеевым[67] в Иваново-Вознесенск. Посещение Палеха. Листы «Carceri» Пиранези[68], выменянные в городском музее[69]. «Как мало прожито, как много пережито…»[70]

Бегемот один ночью в соборе, где даже не скребутся мыши – Виктор Юго[71].

Интересно, в каком месте собора он помер. Будь он меньше – вероятно, залез бы за свечной ящик.

Как трогательно пишет Джойс[72] об умирающих ослах: никто не видит их умирания. Чувствуя приближение смерти, они скрываются от взоров любопытных (Ulysse[73]).

«Иван» производством тормозится безбожно. Outlet[74] творческого зачина идет безостановочно. Quand même[75]. «Вот некоторые статистические данные»: помимо вороха набросков кадров loose leaves[76] – за неделю:

серия «Блудный сын» – листов – 28 (29 XI – 14; 3 XII – 14)
серия «Треногий юноша» – листов – 33 (3 XII – 9; 5 XII – 4; 6 XII – 20)
серия «Savoy» – листов – 15 (6 XII – 15)
серия «Jésus la Caille»[77] – лист. – 7 (6 XII – 7)
серия «Cheri»[78] – лист. – 6 (6 XII – 6)
Итого: 89 листов!

---

65. Туссен-Лувертюр Франсуа Доминик (1743–1803) – один из руководителей освободительной борьбы против англичан и французов, с 1801 года – пожизненный правитель Гаити. Был арестован и вывезен во Францию, где и умер.
Предполагалось, что в 1932 году Эйзенштейн вместе с Анатолием Виноградовым напишет сценарий «Черный консул», однако этот замысел не был осуществлен.

66. О своих встречах с М.В.Фрунзе (1885–1925) Эйзенштейн рассказал в статье «Перед съемками картины о Фрунзе» (газета «Кино», 1939, 23 февраля).

67. Фадеев Александр Александрович (1901–1956) – русский писатель. Работал над сценарием о Фрунзе «Перекоп» (совместно с Львом Никулиным).

68. Пиранези Джованни Баттиста (1720–1778) – итальянский гравер и архитектор. Одна из его знаменитых серий гравюр «Тюрьмы».

69. Об обмене нескольких гравюр на один лист Пиранези см.: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. 2006. М., Музей кино. Т. 2, с. 151.

70. «Как мало прожито – как много пережито…» – цитата из стихотворения Семена Надсона (1862–1887) «Завеса сброшена» (1882).

71. Отсылка к роману «Собор Парижской Богоматери» (1831) Виктора Гюго (1802–1885).

72. Джойс Джеймс (1882–1941) – ирландский писатель. Эйзенштейн виделся с ним в Париже в октябре 1929 года.

73. «Улисс» (1922) – роман Джойса, которому Эйзенштейн посвятил большое количество восторженных размышлений.

74. Выход (*с англ.*).

75. Несмотря ни на что (*с фр.*).

76. Свободных листов (*с англ.*).

77. «Иисус Перепел» (*с фр.*).

78. «Нежно любимый» (*с фр.*).

По дням: 29 XI – 14
3 XII – 23
5 XII – 4
6 XII – 48

There is something feverish and unnatural in this productivity. Regress from intellectual level. A kind of hashish[79]. Запой.

Телеграмма от ВОКС – «ставим вашу подпись приветствие конференции Голливуде посвященной советскому кино».

Что бы ни делал – во всем читаю в себе эскапизм от картины. А что делать?

С большой радостью обнаружил, что в единственной здесь со мною книге об Игнатии Лойоле[80] (если не считать нецитатного Rv. P. Poulain'a[81]) есть текст (полный) «духовных экзерциций». В них – как представить себе ад, по методу загрузки всех чувств.

Нужен мне он для хулиганской работы о системе Станиславского[82].

3 дня, оказывается, не можем выехать на натуру потому, что the pickup – picks up…[83] покойников. Сына режиссера Бориса Иванова (my second по «Невскому»[84]), чью-то дочь и отца Леонида Трауберга[85].

В Ленинграде бывало хуже.

На обсуждении – осуждении – картины «Ленинградцы»[86] один товарищ говорил: «Звоню в гараж. Не отвечает. Звоню еще раз – молчит гараж. Сам в гараж иду. Гляжу – 12 шоферов лежат. Все убитые».

Этот бегемот – же я!

Умерла старуха Платэ – мать бухгалтера, взятая мной на роль кормилицы Грозного.

Когда-то сравнивал выбитые окна Арбата с пустыми глазницами[87] – ай-ай-ай, как неожиданно и богато. Сейчас чувствую себя загасшим

---

79. Есть что-то лихорадочное и ненатуральное в такой продуктивности. Регресс от интеллектуального уровня. Разновидность гашиша (*англ.*).

80. Речь, скорее всего, идет о книге: *Brou Alexandre*. Saint Ignace, maître d'oraison. Paris, 1925.

81. Имеется в виду кн.: *Poulain A.* Des grâces d'oraison: Traité de théologie mystique. Paris, 1931. Книга сохранилась в библиотеке Эйзенштейна с многочисленными пометами на полях. Rv. P. – это что-то вроде «преподобного».

82. Статья «Станиславский и Лойола» не была завершена Эйзенштейном. Ее реконструкцию (осуществленную Н.И.Клейманом) см.: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. 2004, т. 1, с. 485–510.

83. Пикап – перевозит (*с англ.*)

84. Иванов Борис Григорьевич (1908–1964) – кинорежиссер. Ученик С.М.Эйзенштейна. Закончил учебу на режиссерском факультете ВГИКа в 1937 году; работал вторым режиссером (*my second*) на фильме «Александр Невский».

пожарищем и орбиты мутных собственных глаз почти физически воспринимаю как выбитые обгоревшие окна. Их кусает что-то изнутри, вроде дыма, и по краям их вьются красные полоски. Зрение опалено. По типу собачьих подпалин на шерсти или разводов копоти по обгорелым стенам. Зрение расширено в пустоту настолько, что отчетливо видишь вокруг предмета темный круг орбиты глаза. Или глаз так глубоко ушел вовнутрь, в себя, что начинает видеть эту рамку поля зрения. Больше, чем японцы: они видят только тень от верхнего века, падающего на глазное яблоко, и этим заканчивают верх эстампов[88]. Я вижу полный круг.

9 XII 1942

Умер Валя Кадочников[89]. На заготовке саксаула. Обычное хамское бездушное отношение студии, загубившее хронически больного чудесного талантливого парня. В государственной фразеологии изложил мои чувства и общее чувство возмущения и печали фабрики в статье[90].

Но любопытно думаю о смерти. Умирающих и умерших.

Смерти, и близких и знакомых, как-то странным образом не впечатлевают меня.

Они продолжают существовать в сознании так же близко, как и живые. И… так же далеко.

Отношение к умершим – вероятно, ключ к отношению к живым.

Отношение это не реально. План воображения и план реального окружения у меня идентичны – как для дикаря нет разницы между сном и фактом. Это, конечно, симптомы шизофрении.

Когда-то, после гибели «Мексики»[91], я высказывался с сожалением, что я не шизофреник. Будь я таковым, трагичность гибели картины не существовала бы: для шизофреника прошлое и настоящее – одновременны. Воображаемое и реальное – идентичны. Задуманное и осуществленное – одинаково реальны.

Вместе с тем – способность приводить себя в подобающее случаю эмоциональное звучание.

---

85. Трауберг Леонид Захарович (1902–1990) – кинорежиссер. В 1941–1942 годах – художественный руководитель ЦОКС.

86. «Ленинградцы» (1942) – фильм Михаила Калатозова и Сергея Герасимова, получивший при выпуске на экраны название «Непобедимые».

87. Имеется в виду дневниковая запись от 25 июля 1941 года (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1166, л. 1–5) о первых бомбардировках Москвы немецкой авиацией.

88. Более подробно о «сгущающейся синей полосе» на «верхнем крае гравюр» см.: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Т. 1, с. 245.

89. Кадочников Валентин Иванович (1912–1942) – кинорежиссер. Ученик Эйзенштейна, окончил режиссерское отделение ВГИКа в 1936 году.

90. Статья «Валя Кадочников» датирована 9/XII-42.

91. Речь идет о том периоде (1932 год), когда по возвращении на родину Эйзенштейн понял, что не получит от Эптона Синклера обещанные материалы фильма «Да здравствует Мексика!».

Откуда нужные интонации и нужные слова.

При этом – с абсолютным сохранением сознательной дистанции.

Это дает, например, полную возможность к самоиронии: под некрологом я мог бы с почти твеновским цинизмом[92] подписать: как чувствуется в интонации скорби по покойному тот факт, что он остался должен автору статьи – две тысячи рублей…

По-видимому, трагедии Сибиллы Вэйн (из «Дориана»)[93] я переживать не буду...

(Это ли не искренняя запись!)

Сегодня Юдин[94] увозит в Москву статью о С.С.: П – Р – К – Ф – В.

На этой же почве растет и мой «демократизм». Уборщица Роза, мерзнущая без валенок на лестнице Лауреатника, мне абсолютно одинаково интересна (и где-то так же безразлична), как дважды орденоносный знатный коллега[95]. Может быть, это – артистизм? Артистизм, которому по живописным качествам – чего бы ни говорили – одинаково интересна маска Михоэлса[96] или яблоко породы золотой ранет на синей клетчатой скатерти.

Из-за такого демократизма я сегодня плохо побрит. Забавный парикмахер из подвала Дома Советов, где полутабором до сих пор обитает штат студии, переживает страшное горе. Иван Захарович – полуглухой Ваня – шепотом извиняется, что плохо бреет. «Сергею не скажу, а вам скажу». Сергей – это Сергей Палистеров с недостающим на правой руке маленьким пальцем – главный бурбон парикмахерской. «Смеяться будут». Бреет дальше. Пальца не хватало на том же месте и у Афиногенова[97]. Опять – мертвый. И опять живой ли Саша Фадеев, мертвый ли Шура Афиногенов – они как-то в сознании будто равны. Как если бы со мною их экранные образы, одинаково бегающие по холсту, независимо от того, живы или не живы их прообразы и оригиналы. […][98]

---

92. Твен Марк (настоящее имя и фамилия Сэмюэл Ленгхорн Клеменс; 1835–1910) – американский писатель.

Завершая «Главу о Достоевском», Эйзенштейн написал своего рода эссе «Бездна» Твена», где дал анализ его «беспечного цинизма» (см.: *Эйзенштейн С.* Метод. М., Музей кино, 2002. Т. 1, с. 416–420).

93. Имеется в виду персонаж романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» Сибилла Вэйн, утратившая артистический дар, полюбив Дориана, и, отвергнутая им, покончившая самоубийством.

94. Юдин Константин Константинович (1896–1967) – кинорежиссер.

95. Можно предположить, что Эйзенштейн ведет речь о кинорежиссере Г.В.Александрове: первый орден – Красной Звезды – он получил в 1935 году, второй – орден Ленина – в 1939-м.

96. Михоэлс (настоящая фамилия Вовси) Соломон Михайлович (1890–1948) – актер и режиссер ГОСЕТа (Государственного еврейского театра), с 1929 года – его художественный руководитель.

Эйзенштейн, скорее всего, ведет речь о скульптурном портрете С.М.Михоэлса (1939), выполненном в гипсе Саррой Лебедевой.

10 XII

Конечно, статью в стенгазету в *таком виде* не приняли. Холостить ее не дал, а запретил печатать вовсе[99].

17 XII

Похороны Кадочникова отложены на день. Не пришел поезд. Говорят – даже мертвому Кадочникову противно возвращаться на студию[100].

В моих отношениях с Л.А.Д.[101] я рисую себя горным склоном типа окрестностей в Алма-Ата – запорошенным снегом с проступающей ржавчиной засохшей травы. Верх уходит в Индию. Ее – примостившейся сбоку газелью, нанесенною кисточкой туши. В овале, привинченном к боку склона наподобие «Знака Почета», положенного горизонтально. Ноги газели перекрещены как на наскальных изображениях [сл. нрзбр.] или Альтамиры[102].

Наш новый директор А.Н.Гинзбург[103] мне напоминает книгу Мишле «L'insect»[104]. Его темный глаз не принимает участия в общем выражении лица. Лицо искажается разными схемами вокруг этой неподвижной тускло-черной пуговицы. Схема смеха, решенного оскалом удивления, восторженности. И в центре их – пуговица от черного ботинка.

Такого типа глаза у героя рассказа Бирса[105] «Человек и змея» – у чучела змеи. Мишле пишет о неподвижности мимики насекомых и рептилий. Так что это не совсем подходит, но где-то из этой же области.

---

97. Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941) – драматург. Погиб при бомбардировке Москвы.

98. Опущен финал истории с парикмахером – у него украли часы.

99. Статья Эйзенштейна о Валентине Кадочникове была напечатана в 1969 году в пятом томе «Избранных произведений» (с. 451–453).

100. Об обстоятельствах похорон Кадочникова см. в письме Эсфири Шуб Пере Аташевой (*Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., «Новое литературное обозрение», 2011, с. 454–455).

101. Речь идет о Любови Александровне Дубенской (1908–1996). Она написала о Сергее Михайловиче эссе «Один на один» (См.: «Театр», 1988, № 7, с. 121–126).

102. Альтамира – пещера в провинции Сантандер в Испании, в которой сохранились изображения животных, относящиеся к позднему палеолиту. Обычно их сопоставляют с изображениями, обнаруженными в пещере Ласко вблизи города Монтиньяк во Франции. Однако у Эйзенштейна название написано крайне неясно.

103. Гинзбург Александр Наумович (1906–?) – организатор производства.

104. «Насекомое» (*с фр.*). Речь идет о книге Жюля Мишле (1798–1874) «Насекомое» (1857). Есть русский перевод: «Царство насекомых» (1863).

105. Бирс Амброз (1842–1914?) – американский писатель. О любви Эйзенштейна к Бирсу см.: *Эйзенштейн С.* Мемуары. М., Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. Т. 1, с. 292–294).

Мих. Мих. Зощенко[106] черен. Меланхоличен. Неподвижен и молчалив. Напоминает черный столб или почерневший дымоход, торчащий из пожарища. И профиль зазубрено-черный. Под Мих.Мих.Зощенко хочется подписать: «Здесь прошли немцы».

20 XII

I'ai envi de lire du Dostoevsky[107].

1 I 43

Новогодней ночью прошелся по гостинице, где живет большинство того, что не причислено к лауреатам.

Гостиница «Дом Советов» похожа на соты, наполненные пылью вместо меда.

А люди кажутся в своих номерах письмами, разложенными под буквами до востребования. И не знающими того, что их никто не востребует.

Над головой постели висит носатая маска: Мексика. От danzante[108]. Сквозь ноздри снизу виден верх стены.

Так старая арабка говорила Лоуренсу – полковнику[109], а не D.H.[110], – что сквозь его лицо – глазницы – просвечивает небо. Она никогда не видела человека с голубыми глазами («7 Pillars of Wisdom»[111]).

Паустовский[112] рассказал со слов какого-то капитана кавалерии, что до сей войны лошади *никогда* не подымали голову в небо. Самолеты этой войны приучили коней смотреть в синеву неба.

---

106. Зощенко Михаил Михайлович (1894–1958) – писатель. В Алма-Ате был прикреплен к Сценарной студии.

107. Настроен читать Достоевского (*с фр.*).

108. Танцор (*с исп.*).

109. Лоуренс Томас Эдвард (прозвище – Лоуренс Аравийский; 1888–1935) – британский разведчик, полковник, работавший на Ближнем Востоке.

110. Лоуренс **Д**(эвид) **Г**(ерберт) (1885–1930) – английский писатель. Эйзенштейн высоко ценил как его художественные произведения, так и литературоведческие работы (см., к примеру: *Эйзенштейн С.* Мемуары. Цит. изд., т. 1, с. 174–175, 279–280, 282).

111. «Семь столпов мудрости» (*с англ.*) – книга Томаса Эдварда Лоуренса о событиях 1917–1918 годов на Ближнем Востоке и о своей роли в них. Эйзенштейн в 1940 году намеревался писать об этом сценарий (совместно с Л.Шейниным).

112. Паустовский Константин Георгиевич (1892–1968) – русский писатель. В начале войны – военный корреспондент газеты 9-й армии «Защитник Родины» (Южный фронт). В августе – октябре 1941-го – в эвакуации в Чистополе, затем в Алма-Ате – до декабря 1942 года.

7/I 43

Первые числа января провел за чтением «Братьев Карамазовых». Сейчас пишу «Главу о Достоевском»[113] в серию «The strange case of…»[114]

На очереди «Об одном пристрастии Оноре де Бальзака»[115] (тайные общества в творениях Б. and what they mean[116]). Попробую легко пройтись и по его B.S.[117] теме. В ту же серию.

10 I 43

Вчера был на очередной комиссии (военной).

Не раздевали донага. Собственно говоря, я был несколько разочарован.

Хотел проверить на живом окружении чувство устыженности нагого (обнаженного) человека среди «бородатых мужиков с бляхами». Чувство Митеньки в Мокром[118].

С этой целью даже не состриг покоробленного ногтя с большого пальца правой ноги. Для полной аналогии!

27 I 43

В день памяти самого печального события моей жизни – в день моего рождения[119] – пришла наконец моя книга «Film Sense»[120], изданная Harcourt&Brace, New York. Под смотрением и радением Jay'я Leyd'ы[121].

Кажется, первый раз в жизни по поводу первой моей книги – абсолютно доволен тем, как она вышла.

Лучше не придумаешь.

Джейка абсолютный молодчина.

Даже суперобложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная – желтая с черным, как обложка детективного романа.

На ней мой лик с абсолютно непристойным взглядом и улыбкой Джиоконды.

---

113. «Глава о Достоевском» включена Н.И.Клейманом в «Метод» (т. 1, с. 396–416). Черновые заметки Эйзенштейна при чтении «Братьев Карамазовых» (1 и 6 января 1943) опубликованы в том же издании (т. 2, с. 367–374).

114. «Странный случай…» (*с англ.*).

115. Эта глава также вошла в «Метод» (т. 1, с. 295–316).

116. И что они значат (*с англ.*).

117. Эта аббревиатура раскрывается как бисексуальность. Эйзенштейн «легко прошелся» по этой теме у Бальзака – см.: «Метод», т. 1, с. 394–396.

118. Имеется в виду глава VI «Прокурор поймал Митю» книги девятой «Предварительное следствие» части третьей романа «Братья Карамазовы».

119. Эйзенштейн родился 10 января 1898 года по старому стилю. По новому стилю – 23 января.

120. В книгу, составленную и переведенную Джеем Лейдой, вошли статья Эйзенштейна «Монтаж 1938» и цикл «Вертикальный монтаж» (три статьи), переработанные с учетом культурного багажа англоязычного читателя.

121. Лейда Джей (1910–1988) – американский киновед. Учился у Эйзенштейна во ВГИКе, работал ассистентом на съемках «Бежина луга» (1935–1936, первая версия).

Это срез с фото, сделанного Хименецом в Мексике в 1930-м году. В правой руке около щеки я держу… сахарный череп из атрибутов «Дня смерти»[122] (ради которого я в основном вообще в Мексику-то съездил![123]).

Череп срезан, и осталось полуироническое выражение на лице и сверлящий глаз из-под чуть-чуть вздернутой левой брови.

Совершенно облик типа: «He knows your future»[124] или в этом роде на книжках по гипнозу, животному магнетизму и т.д.

Великолепно.

Лицо слегка смещено по оси, перекрещивают две тоненькие белые полоски крест-накрест.

Скрещенье приходится на высоте трети лба под правым глазом.

Не то намек на волосяные нити визира кинокамеры или прицельной трубы артиллерии.

2 VII 43

Great God
how difficult to live: how to create![125]

25/VII 43

Глаза ввалились настолько, что смотришь на мир словно из колодца: черный обруч оковывает пейзажи, небо, лица встречных людей…

Дн
14 X 43
Все еще в Алма-Ате

Ровно два года, как мы выехали из Москвы. Радио объявило – не мыть лица и руки некипяченой водой из водопровода, хлора нет, а вода заражена трахомой.

---

122. «День смерти» – это своего рода День поминовения усопших, приходящийся на 2 ноября. По убеждению режиссера, это «день безудержного разгула насмешки над смертью и костлявой ее эмблемой с косой».

123. Эйзенштейн провел в Мексике около полутора лет (с 5 декабря 1930 по 14 марта 1932 года).

124. Он знает ваше будущее (*с англ.*).

125. Великий Боже
как трудно жить: как творить! (*с англ.*).

126. Магарилл Софья Зиновьевна (1900–1943) – киноактриса.

127. Рошаль Григорий Львович (1899–1983) – кинорежиссер.

128. С.З.Магарилл была женой Г.М.Козинцева.

129. Бриндизи – порт на берегу Адриатического моря, был занят союзниками в сентябре 1943 года. Назвать их «англо-американскими лентяями» можно было только от непонимания масштабов военных действий второй мировой войны.

130. Bois – по-французски значит лес. Bois de Boulogne – Булонский лес. «Буа-де Булонский лес» – скорее всего, своеобразный прикол эмигрантов.

131. Rue St Honore – улица Святого Гонория. По-видимому, «улица святой Гонореи» – тоже эмигрантский юмор. Трудно предположить, что Эйзенштейн этого не понимал.

132. Трез – по-французски treize – переводится как тринадцать или тринадцатый. Речь идет о Людовике XIII (1609–1643) – короле Франции с 1610 года. XVII век – век зарождения классицизма, в том числе и в декоративно-прикладном искусстве: кресла в стиле Луи Трез – это кресла эпохи классицизма.

В верхнем этаже – сороковой день в тифу (брюшняк) лежит Софа Магарилл[126]. Рошаль[127] говорит, она иудейского царского рода – из рода Магарилл. Это не мешает ей быть сорок дней в бреду. За нею самоотверженно ухаживает Козинцев[128]. Рошаль говорит, что фамилия Козинцев к козам никакого отношения не имеет – происхождение итальянское. От города Козенцы (наискосок юго-западнее Бриндизи, недавно занятого англо-американскими лентяями[129]). Это не мешает ему отчаиваться на бесцветность содержания бредов жены. Что-то всё вокруг кухни, вилок и какой-то лошади в конюшне. Их пронизывает повторное упоминание сульфидина.

Сегодня выпал первый тающий жалкий снег. Нет электричества. Холодно. Деревья, однако, пожелтели пока что всего лишь на 50%. И то вперемешку. Этим они являют восхитительную ковровую поверхность смеси оранжево-желтого с зелено-индиговым. В сумерках они напоминают «Буа-де Булонский лес»[130], как выражались белоэмигранты в Париже (наравне с «улицей святой Гонореи» – Rue St Honore[131]!). А днем – поверхность гобеленов на креслах Луи Трез[132]. Сейчас в их расцветку вмешался еще не растаявший снег. Белизна его гобелена на листве кажется протертыми местами гобелена. Сегодня кресло Луи Трез кажется протертым, просиженным и молью траченным, как и все мы: слегка оборванные, не совсем чистоплотные, с обрисовавшимися линиями скул и даже уже потерявшими претенциозную горделивость, характерную для впадающих в нищету интеллигентов. (Эта функция перешла на интеллигентов от аристократов. За неимением последних. Ибо аристократами духа нашу интеллигенцию не назовешь…)

AA 7/I 44

От Сатурна до Диониса[133].

Читаю много и беспорядочно о тотемизме (Durkheime[134], Lang[135], Frazer[136], Winthuis[137] etc. Freud in quotations[138]).

---

133. В переводе с мифологического на исторический это звучит как переход от варварства к цивилизации: Сатурн (*римск.*; *по-гречески* Кронос) – титан, оскопивший своего отца Урана и проглатывающий своих рождающихся детей, по предсказанию один из них должен лишить его власти; Дионис (*греч.*; в *римской мифологии* Вакх) – сын Зевса, свергнувшего Сатурна и отправившего его в подземное царство Тартар, – бог плодоносящих сил земли, в том числе виноградарства и виноделия.

134. Дюркгейм Эмиль (1858–1917) – французский философ и социолог. Имеется в виду его книга «Элементарные формы религиозной жизни» (1912).

135. Речь идет о книге Эндрю Лэнга «Customs and Myths» (1885). В библиотеке Эйзенштейна сохранилось издание этой книги (London, 1898; владельческая надпись: «S.E. M. 19.5.41»).

136. Фрезер Джеймс Джордж (1854–1931) – английский этнолог. Его многотомный труд «Золотая ветвь» Эйзенштейн неоднократно упоминает в своих работах.

137. Имеется в виду книга: *Winthuis J*. Das Zweigeschlechterwesen. Leipzig, 1928 (владельческая надпись: «Eisen 7 II 1932».

138. Фрейд в цитатах (*с нем., англ.*). Из этого следует, что книги Фрейда «Тотем и табу» в Алма-Ате не было и соответствующие теме фрагменты из нее о тотемизме Эйзенштейн выписывал из других книг.

Ничего осязательного *никто* из них не дает.

Параллельно играю с соседкой Варей (дочь Васильева[139] и Мясниковой[140]). Игра обычно одна. Я рычу чем-то средним между волком и медведем. Я плохо себя чувствую. Небрит. И очень подхожу по гриму. Цикл игры всегда почти один и тот же.

Я рычу. Она пугается. Тем не менее озорно провоцирует еще раз. Иногда ловишь. Делаешь вид, что проглатываешь ее. Иногда нет. Но главное – с какого-то момента: волк *уже она*. *Она* рычит. *Она* меня играет!

Что́ же такое мы с Варей «играем», т.е. филогенетически воспроизводим?

Видимо, очень существенный этап раннего развития.

Кажется, совсем игнорируемый «в литературе», а между тем, вероятно, безумно важный.

Этап существования от «поедаемости» к «поеданию».

От состояния добычи к состоянию агрессии.

Антропологи всегда начинают отсчет от момента *уже* наличествующей активности. У них всегда примитив уже охотится. Но есть же стадия, когда *он* еще не охотится, когда охотятся… *за ним*. Это не гипотетическая стадия, а вовсе реальная: стадия *доорудийная*. […]

Один полюс: звери поедают нас.

Второй полюс: мы поедаем зверей.

Между ними лежит рубеж перехода одной стадии *внутри общего примитивного мышления*[141] к другой:

[от] до-орудийной к орудийной.

Период «поедаемости» менее осознаваемый, чем период перехода на стадию поедания.

На переломе еще и «травма первой крови» – пробуждение активно звериного начала. (Cf. «Мало!» – у моего Ивана при виде первых казненных[142].) […]

---

139. Васильев Сергей Дмитриевич (1900–1959) – кинорежиссер.

140. Мясникова Варвара Сергеевна (1900–1978) – актриса театра и кино. Семья Васильева соседствовала с Эйзенштейном в «Лауреатнике».

141. Отсылка к книге Люсьена Леви-Брюля «Первобытное мышление», переведенной и изданной в Советском Союзе в 1930 году; экземпляр сохранился в библиотеке Эйзенштейна (владельческая надпись: «S.E. M. 22 XII 32»). Во Франции книга была издана в 1922 году (*Lévy-Bruhl L.* La mentalité primitive. Paris).

142. В окончательном варианте сценария была сцена массовой казни на Лобном месте, рожденная впечатлениями Эйзенштейна от картины В.И.Сурикова «Утро стрелецкой казни».

143. Манера говорить (*с фр.*).

144. Курбский Андрей Михайлович (1528–1583) – русский государственный деятель, военачальник. Опасаясь опалы, бежал в Литву (1554). Написал «Историю о великом князе Московском» (1573).

145. Купец Савёл Прокопьевич Дикой – персонаж драмы «Гроза» (1859) А.Н.Островского (1823–1886).

Façon de dire[143]: мой *отец* был зверь (жесток) или *царь* Иван – зверь («Века звериного» – пишет Курбский[144]) или купец Дикой у А.Н.Островского[145].

Жестокость – принуждение к первому упорядочению быта главарем – отцом – для них не метафорически:

одинаковый страх, одинаковая боль (при *кастигации*[146] – вовсе не *кастрации* по Фрейду!) – как перед зверьми, стало быть:

отец = зверь.

(Олень есть зверь по *аффективному* счету.)

22/I 44

«*Мой эпос*»

Получается вроде статья[147] после Disney'я[148].

На Disney'е раскрыты, вернее, развернуты в homunculus form cartoon'a[149] принципы, а дальше на «нормальном» кино – хотя и не моем – эпическом.

Впрочем, в нем-то Auswuchs[150] от массового эпоса (Pot.) к характеру (царь Иван).

Проблема *Self Portrait* as shown and analyzed through my Epos[151].

23/I 44

Сегодня мне 46 лет.

Подготовка текстов, публикация и комментарии Владимира Забродина

146. Кастигация (*от латинск. castigatio*) – наказание. Кастрация по Фрейду – лишь один из частных случаев кастигации, считает Эйзенштейн.

147. 27 октября 1944 года Эйзенштейн начал писать статью «Автор и его тема» (с подзаголовком «Двадцать лет спустя (1925–1945): от «Броненосца» к «Грозному»)». Она не была завершена, хотя заметки к ней делались вплоть до конца жизни режиссера (см. оп. 2, ед. хр. 979).

148. Статью об Уолте Диснее (настоящее имя Уолтер Элиас; 1901–1966), американском мультипликаторе, Эйзенштейн начал писать в 1940 году и работал над ней до 1946 года (см.: *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 2, с. 254–295, 494–529).

149. В человекоподобных формах мультипликации (*с англ.*).

150. Прорастание (*с нем.*).

151. …автопортрета, как было проявлено и проанализировано через мой эпос (*с англ.*).

Евгений Цымбал

Я впервые увидел «Ивана Грозного» по телевизору в начале 60-х годов. До этого, еще раньше, мальчишкой, я не раз смотрел «Броненосец «Потемкин» и «Александра Невского», которых в те времена довольно часто показывали в нашем городе в кинотеатрах и профсоюзных клубах. Мне нравились эти фильмы, они были интересны и необычны. В «Александра Невского» мы даже играли, устраивая на льду Азовского моря что-то вроде Ледового побоища, правда, без убиения и утопления противников. Вот только крестоносцами никто не хотел быть.

«Ивана Грозного» посмотрел, когда мне было уже двенадцать или тринадцать лет, и, конечно, смотрел его гораздо более осмысленно. Картину показали вечером, а утром ее повторяли, и я пересмотрел ее. Впечатление она произвела неизгладимое. И по сей день считаю, что с точки зрения внутрикадровой композиции «Грозный» сделан абсолютно безукоризненно. Особенно запомнились два кадра.

В левой части кадра на среднем плане Иван в черном клобуке с меховым воротником стоит на крыльце, отставив назад правую руку с посохом. Пальцы впились цепкой хваткой в набалдашник. Над фигурой Ивана закругляющийся свод крыльца. Голова с яйцеобразным затылком. Правый профиль его лица. Прилизанные слипшиеся волосы, свисающие перед большим хрящеватым ухом. Завивающиеся у подбородка кольцами. Козлиная бородка. Неестественно высокий лоб. Крючковатый нос. Иван смотрит вниз на бесконечный крестный ход с хоругвями, прихотливо извивающийся на бескрайнем заснеженном поле и исчезающий за горизонтом. Под ним эти мелкие ничтожные людишки, подобные муравьям, пришедшие, приползшие просить его милости. А он – поразительно похожий на огромного хищного, питающегося падалью грифа, которого я видел на прекрасных гравюрах в больших томах «Жизни животных» Брэма. Фантастическая визуальная метафора.

И продолжение той же самой сцены. Теперь это крупный план Ивана уже с левой стороны лица. В глубине кадра вновь змеится крестный ход, изобразительно уместившийся между носом и подбородком Ивана. Острый и колючий взгляд царя на тех же людей-насекомых. Эти кадры, достигшие графической выразительности иероглифа, говорят гораздо больше, чем можно сказать словами. Они стали своеобразными эмблемами фильма.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Антон Хитров

КРАТКИЙ КУРС

Работы немецко-швейцарской театральной компании Rimini Protokoll, основанной режиссерами Хельгард Хауг, Даниэлем Ветцелем и Штефаном Кэги, за неимением лучшего слова называют документальным театром, хотя, откровенно говоря, они не занимаются ни стопроцентным театром, ни стопроцентной документалистикой. Проекты Rimini Protokoll, балансирующие на грани между журналистикой, театром и современным искусством, с трудом поддаются классификации. Зато на обязательные компоненты раскладываются легко.

Любознательность

Для Rimini Protokoll окружающий мир – бесконечный источник сюжетов; не случайно Штефан Кэги по первой специальности журналист. В их портфолио можно найти проекты про медуз и саранчу (с использованием реальных животных), спектакли о книгах «Капитал» и «Майн кампф», о торговле оружием и нефтью, о дальнобойщиках, бизнесменах и шпионах, о колл-центрах и национальных стройках, о Бундестаге и Давосском экономическом форуме.

Изобретательные немцы могут сделать шоу даже из статистики городского населения. Для каждой постановки многосерийного проекта *100% City* режиссеры отбирают сто человек, представляющих население города (скажем, если двадцать процентов горожан – это дети, каждый пятый на сцене будет ребенок), и предлагают им по ходу спектакля отвечать на вопросы: от безобидных до «Честны ли вы со своим партнером?»

Реди-мейды

Спектакли Rimini Protokoll, пожалуй, самый яркий пример того, как театр освоил идею реди-мейда, или

←
Rimini Protokoll.
«Прометей в Афинах»

«найденного объекта», изобретенную на смежной территории современного искусства. Режиссеры никогда не прибегают к услугам профессиональных актеров; вместо них на сцену выходят ученые, предприниматели, активисты – любой человек, который способен поделиться с публикой личным опытом или экспертным мнением.

Не менее важны для группы подлинные вещи. Проект «Проба грунта в Казахстане» (Bodenprobe Kasachstan / Soil Sample Kazakhstan) объединил героев, чью судьбу предопределила казахстанская нефть; в какой-то момент один из них выносил на сцену бутылку с темной жидкостью – той самой. Одна из героинь спектакля «Наследие. Комнаты без людей»[1] (Nachlass. Pièces sans personnes) руководит фондом в Африке и собирает коллекцию народного искусства; некоторые из ее сокровищ зрители могли не только видеть, но и трогать руками.

Есть избитое сравнение театра с зеркалом. Для Rimini Protokoll театр – окно. Но такое окно, в котором заурядный, примелькавшийся вид делается новым и захватывающим. Например, окно сотого этажа или даже иллюминатор самолета. В одном из эпизодов спектакля-променада Remote X голос гида в наушниках предлагает зрителям остановиться и представить, что город – это театральная сцена: стоит поменять оптику, и мир вокруг действительно меняется, наполняясь неожиданным значением.

Побег за границы театра

Никто не сможет убедительно доказать, что работы Rimini Protokoll – это театр, хотя бы потому, что не существует общепринятого определения театра. Некоторые проекты группы номинально похожи на спектакли в обычном смысле этого слова: в них участвуют пусть непрофессиональные, но артисты, имеется сцена с декорацией, а публика довольствуется привычной ролью наблюдателей. Другие постановки больше напоминают экскурсии, социальные эксперименты, игры. Зритель перестает быть зрителем, а надобность в актере может пропасть вовсе.

В «Германии-2» (Deutschland 2) двести добровольцев воспроизводили открытое заседание Бундестага в режиме реального времени. Зрителей спектакля Call Cutta Mobile Phone Theatre соединяли с операторами колл-центра в индийской Калькутте, чтобы те дистанционно провели их по Берлину. Проект Remote X, адаптированный для разных мегаполисов мира (среди них Москва, Петербург и Пермь) – это городская прогулка с аудиогидом, синтезированным с помощью компьютерной программы, который заставляет участников производить странные действия вроде спонтанного митинга посреди оживленной улицы или балетных упражнений на эскалаторе.

В спектакле «Наследие. Комнаты без людей», рассказывающем о реальных героях, которые живут в постоянном ожидании смерти – спортсменах-экстремалах, глубоких стариках, неизлечимо больных и так далее, – тоже нет актеров. Каждого персонажа представляет

1. См.: https://www.colta.ru/articles/theatre/16359

«Наследие. Комнаты без людей», проект Rimini Protokoll

комната-инсталляция с аудио- или видеодорожкой. Вопреки представлениям о скоротечности театрального искусства группа Rimini Protokoll сумела создать потенциально бессмертный спектакль-мемориал, способный пережить своих героев на десятки и сотни лет.

Аттракцион

Отечественный зритель привык к документальному спектаклю в формате «Театр.doc» – нарочито безыскусному, экономному, камерному. В Rimini Protokoll работают иначе: никогда не гнушаются развлечением публики – опыт, переживаемый зрителем, его персональное приключение как минимум не менее важны, чем информация, которую он почерпнет из спектакля.

В проекте «В гостях. Европа» (Home Visit Europe), который, в сущности, представляет собой настольную игру, ведущий – не человек, а машинка вроде кассового аппарата, печатающая инструкции для игроков на чековой ленте: в этом решении нет никакого содержательного смысла – просто так интереснее. Для серии Cargo X о дальнобойщиках группа оборудовала фуру со стеклянной стенкой (зеркало снаружи, окно изнутри). Поездка в этой машине, напоминающей кинотеатр на колесах, необычна сама по себе: даже опытные путешественники никогда не видели трассу с такого ракурса.

Игра

Любовь Rimini Protokoll к непосредственным свидетельствам, подлинным вещам и натурным площадкам не мешает им пользоваться таким коренным инструментом театра, как игра, причем документальное начало безболезненно сочетается с игровым. Так, зрители-пассажиры Cargo Moscow – отечественной редакции проекта Cargo X – катались

«Наследие. Комнаты без людей», проект Rimini Protokoll

в настоящей фуре с реальными дальнобойщиками, но в разговорах между собой шоферы обставляли полуторачасовую поездку как двадцатидневное путешествие из Магадана в Москву. Участники Remote X исследуют настоящий город, но машина, которая руководит ими, притворяется умнее, чем на самом деле (гид из Remote кажется полноценной личностью с характером и своеобразным юмором, но в действительности это просто текст, озвученный компьютером).

Некоторые проекты группы от начала до конца представляют собой игры с участием публики, наподобие модных квестов в реальности. В первой части театральной тетралогии «Государство 1–4», которая носит название Top Secret International и рассказывает о техниках разведки и слежки, зрители проходят краткий курс шпионской подготовки в художественном музее (такое место выбрано, чтобы игроки в наушниках могли маскироваться под обычных посетителей с аудиогидами, на манер настоящих разведчиков). Участники спектакля «В гостях. Европа» приходят не в театр и не в галерею, а домой к незнакомому человеку – «хозяину», – чтобы сразиться в командной настольной игре о внутриевропейской дипломатии; каждый игрок примеряет на себя роль политического лидера. Чем дальновиднее политика команды, тем больший кусок пирога (буквально!) достанется ей в последнем раунде.

Лиризм

Хотя работа Rimini Protokoll напоминает журналистику, это все-таки искусство: между мнением эксперта и данными статистики режиссеры всегда найдут место поэзии. В каждом из них живет и физик, и лирик, однако, вопреки советскому клише, они сотрудничают, а не соревнуются: факты и цифры – это, конечно, важно, но редкий зритель сумеет

их усвоить, если между ним и предметом изучения не будет эмоциональной связи.

В постановках серии Remote X бестелесный проводник всегда прощается с подопечными на крыше или балконе, а потом улетает на небо вместе со струйками пара. Создатели спектакля уподобляют искусственный интеллект ангелу, путешествующему верхом на облаке (к слову, облако – образ, который используют и иконописцы, и программисты).

В пространстве спектакля-инсталляции «Наследие. Комнаты без людей» тоже заложена метафора. Прежде чем пройти в комнаты к персонажам, зрители попадают в овальный зал, похожий на аэропорт в миниатюре: технологичный стильный интерьер, на дверях табло с обратным отсчетом, а на потолке – анимированная карта мира с мигающими точками, только вместо схемы рейсов она показывает статистику смертей.

А в Cargo Moscow примерно на половине пути пассажиры грузовика, привыкшие было к невзрачным видам рабочей окраины, вдруг замечали на обочине девушку в цветастом платье, которая, застыв у микрофонной стойки, пела шлягер 90-х о дальнобойщике; будто сонный, истосковавшийся по дому шофер видел мираж любимой женщины. В этот момент у спектакля появлялось новое, мифологическое, измерение: трудяга дальнобойщик превращался в Одиссея, мечтающего вернуться к Пенелопе. ◆

Кристина Матвиенко

ВЕРНУВШЕЕСЯ

La fin du cercle. «Конец века / Конец круга»
Фестиваль TERRITORIЯ: проект «Живые пространства»
Куратор проекта в 2017 году Дмитрий Волкострелов
Режиссер Александр Вартанов

Спектакль в московском автобусе по маршруту «Б». Место посадки зрителей: Садовая-Кудринская улица, остановка «Малая Бронная улица. Театр «МОСТ»

В нескольких октябрьских маршрутах автобуса «Б», следующего по московскому Садовому кольцу, можно было проделать временную петлю, которую авторы театрального проекта «Конец века / Конец круга» соорудили в реальном пространстве сегодняшней Москвы. Из театральных условностей в «Конце века…» Александра Вартанова была только собранная в одном месте публика: пассажиры, организованно севшие в автобус на станции «Театр «МОСТ», были аккредитованными на фестиваль зрителями, благодарно принявшими условия игры. Среди них не было посторонних. Но, отправившись в часовое путешествие по кольцу, все они, вольно или невольно, забыли про себя как про зрителей и вспомнили себя как «исторических» людей. Известный, заболтанный маршрут и город увиделись как незнакомцы, посторонние и чужие. Время 2000-х, внедренное режиссером Вартановым в звукомонтаж из обрывков медийного шума, новостей, оговорок известных персон, лжи официальных лиц и новогодних тостов, пронеслось снова, напомнив о страшном, смешном, непоправимом. О том, что было зафиксировано в разных медиа, потом забыто, а теперь снова вернулось посредством наушников, которые на час получил каждый из пассажиров спецавтобуса «Б».

Само путешествие было устроено очень уютно: забравшись в теплый автобус с симпатичным шофером, чувствуешь себя сбежавшим на время из города. Гул мотора и ровное движение по Садовому кольцу успокаивало, как это бывает в поездках. А в наушниках звучало выступление президента Ельцина, поздравляющего россиян с Новым годом и, принося извинения, отрекающегося

от власти. Потом – бодрый голос Путина, поздравляющего «избирателей» с 2000-м, куранты – ну… поехали. Звукоряд, отправленный в уши, и картинка, по которой двигаешься примерно с одинаковой скоростью. Права, очевидно, культуролог Юлия Лидерман, назвавшая этот опыт: «кино». Смена движущихся картинок, снабженных специальной фонограммой, и есть живое кино. Стоит сказать и о сознательном одиночестве каждого из зрителей, сидящих и стоящих в автобусе очень близко друг к другу, но разделенных посредством наушников. Каждый смотрит этот фильм сепаратно, находясь не только в собственном «кинозале», но и в «комнате» своей собственной памяти, ассоциаций.

Обладая пластическим талантом монтировать фрагменты разных звуковых «консерв» со звуками реальных помех, с которыми встречается

La fin du cercle. «Конец века / Конец круга»

пассажир, въезжая в тоннель или слыша сирену проезжающей мимо полицейской машины, Вартанов будит в зрителе своего спектакля всю сенсорику. Умело перемежая сводки с мест теракта и матерщинный наезд Киркорова на журналистку в розовой кофточке, монолог нацбола и песню Земфиры, режиссер катает нас по американским горкам памяти. А за окнами при этом – нынешняя парадная Москва с ее унифицированными вывесками, аптеками, магазинами, пустыми широкими улицами, высотками и блестящим мокрым асфальтом.

Место (город) становится символическим: оно – как черная дыра, в которую провалились все эти без малого двадцать лет с политическими убийствами (Анна Политковская и Борис Немцов), взрывами домов, Бесланом, войнами, ложью официальных медиа, быстро забываемыми скандалами и несбывшимися надеждами. То, что надежды не сбылись, стало ясно, когда под финал включилось бесконечным повтором ельцинское «Россия никогда не вернется в прошлое».

Путешествием, заряженным внутренним отчаянием и тоской по лучшей жизни, Вартанов реанимирует гражданское чувство. Зрители/слушатели «Конца круга» выходят из автобуса с необъяснимым чувством вины, растерянные и подавленные тем, что услышали, увидели, а главное – тем, что вспомнили. Как если бы тебе предъявили все косяки из прошлого, все невыполненные обещания, все трусливые побеги и малодушные обманы. Глядя из окон автобуса на панораму вечернего города и слушая хит-парад знаменательных событий прошлого, думаешь о личной ответственности за то, что случилось со всеми нами.

Идея замкнутой микровселенной, движения по «расхлябанной колее» или по «все той же спирали истории», как говорит режиссер, присутствует в самом настроении и структуре «Конца круга», но не исчерпывает его содержания. Заставляя припомнить и опознать сигналы из прошлого, проматывая двадцать лет в режиме часового дайджеста, Вартанов вскрывает само существо времени, причем в двух его ипостасях: реальном и театральном. В первом спрессованы микро- и макрособытия. Где-то между взрывами и убийствами на Лесной пролегал твой личный маршрут: ты тоже куда-то шел в то утро, а значит, ты присутствовал в том времени. Теперь следы времени предъявляются вновь – как пейзаж, в который ты вернулся спустя время, с любопытством узнавая, замечая перемены. Парадоксы времени обнаруживаются благодаря монтажным склейкам: кажущееся далеким становится близким, яркое тускнеет, незаметное выталкивается вперед, смешное превращается в ужасное. Сказываются и театральные корни Александра Вартанова, в начале 2000-х вместе с Русланом Маликовым и Татьяной Копыловой строившего «Театр.doc» и придумавшего доковскую «Догму».

Театральное время, или время перформанса, ограниченное часом езды по определенному маршруту, определяет этот проект/спектакль Александра Вартанова в том смысле, что зритель попадает в промежуток между реальным временем и – особенным, как пишет куратор «Живых пространств» Дмитрий Волкострелов. Нетривиально наложив одно время на другое, автор «Конца круга» проблематизировал один из ключевых для современного театра конфликтов между подлинным и вымышленным. Между событием, протекающим в свободном режиме, и – отформатированным задачами постановщика.

Путешествие зрителей в теплом и сумрачном автобусе «Б» оказалось путешествием в неизвестность, несмотря на то, что, в конечном итоге, они, то есть мы, вернулись в пункт отправления. ◆

Ольга Гердт

ВСЕ ЕЩЕ ТЕАТР?

«Фольксбюне»-2017/2018: опыт трансформации

Нельзя продолжать беззастенчиво проституировать саму идею театра. Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью.
Антонен Арто. Театр Жестокости (Первый манифест)

Вокруг театра Volksbühne в Берлине неутихающий скандал – против нового интенданта, бывшего директора лондонской галереи Tate Moderne Криса Деркона уже собрано сорок тысяч подписей. Негодующие требуют сохранить «Фольксбюне» как ансамблевый театр и вернуть в репертуар спектакли Франка Касторфа, Рене Поллеша, Кристофа Марталера, Херберта Фрича. Деркон уверяет, что ничего против не имеет, но в интервью Die Zeit формулирует новые амбиции: «Идея в том, что мы хотим создать что-то, у чего, возможно, нет еще имени, что, возможно, полностью отличается от искусства, или театра, или кино, какими мы их сегодня знаем».

Первое, что делает новая команда, – открывает сезон в аэропорту Темпельхоф, на «нейтральной» и не театральной территории. Целых два месяца – в сентябре и октябре – здание «Фольксбюне» на Роза-Люксембург-плац пустует. Второе – в целой серии перформансов и акций подвергает ревизии театральную институцию как таковую. В Ангаре 5 бывшего берлинского аэропорта Темпельхоф хореограф Борис Шармац формулирует концепцию «народной сцены» (буквальный перевод Volksbühne) как «горизонтального» театра, в котором и артисты, и зрители общаются, находясь на одной плоскости общего, часто уличного, танцпола, что Шармац рассматривает еще и как реабилитацию общественных

пространств, в результате терактов приобретших репутацию опасных. Другой хореограф – Тино Сегал, обладатель венецианского «Золотого льва», известный автор «нематериальных» объектов, которые он представляет чаще всего в музейных и галерейных залах, режиссирует программу открытия (вечер «Сэмюэл Беккет / Тино Сегал»), и уже само историческое здание на Роза-Люксембург-плац подвергается деформационный атаке. Чтобы снять конфронтацию с его «вертикальной» структурой, Сегал смешивает актеров и зрителей, уравнивая сцену с другими потенциальными «игровыми» площадками: фойе, лестницами и даже стенами. Новый проект Women in Trouble режиссера Сюзанне Кеннеди и немецкая премьера первой театральной работы тайского кинорежиссера Апичатпонга Вирасетакуна Fever Room формулируют то самое междисциплинарное – на стыке кино, арт, театра и дигитальности – пространство, которое Крису Деркону и его программному директору Мариетте Пикенброк видится предвестием некоего эпохального старта: возможно, мы и впрямь накануне появления нового медиа?

Опыт нападения. Горизонтальный театр

10 000 Gesten. Хореограф Борис Шармац. Проект «Фольксбюне-Темпельхоф», 14.09 2017, Ангар 5
Samuel Beckett / Tino Sehgal. Новое открытие театра «Фольксбюне» на Роза-Люксембург-плац. Постановщики Тино Сегал и Вальтер Асмус. 10.11.2017

Аэропорт Темпельхоф был условием Криса Деркона – иначе он не пришел бы в «Фольксбюне». Ни масштаб затеи был бы непонятен, ни собственно идея, которую современное искусство со времен дадаистов формулирует так уперто, что трудно поверить, что до кого-то все еще не дошло. Речь давно не идет о том, чтобы создать «что-то». Речь о том, чтобы создать «ничто». Пустота – предел мечтаний современного художника, нематериальность, непривязанность ни к чему, в том числе к делу рук своих. И долой вечные ценности и материалы, как и все, что не гниет, не разрушается, не коррозирует и захламляет окружающую среду, долой мрамор и прочую бронзу. Поэтому самый радикальный берлинский перформер и режиссер норвежец Вегард Винге пишет картины (прямо во время перформанса), извините, фекалиями. А другой актуальный берлинский бунтарь Йонатан Мезе окружает свой проект «Лунный Парсифаль» инсталляциями из всякого неразлагающегося мусора – ready-made, готовыми предметами вроде плюшевых и резиновых кукол, ковриков с оленями и лебедями, испещренных надписями «кровью художника» вроде: «Искусство – это будущее, культура – это прошлое».

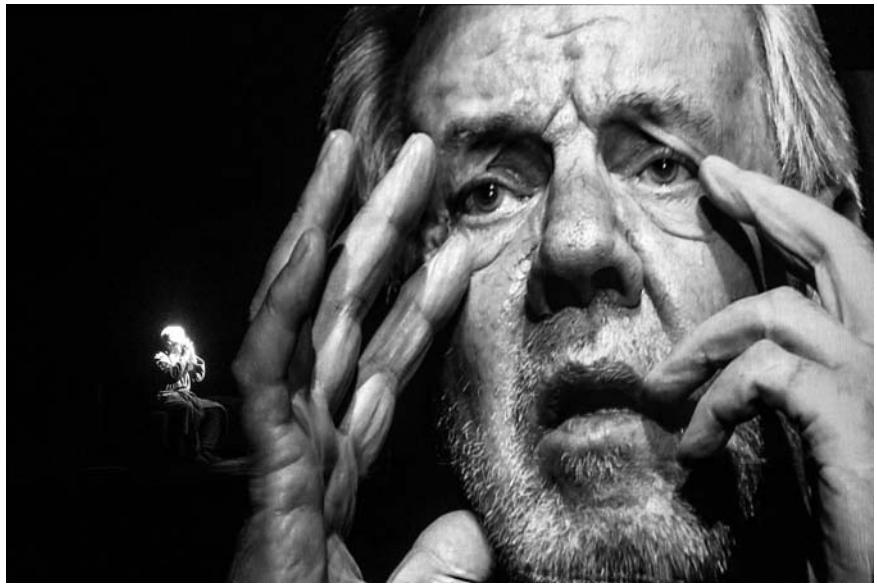
Оба работают на территории театра, но расширяют и трансформируют ее в свою сторону: в их случае театр не дом, не храм и не политическая трибуна. Скорее, геймерная, игровая комната – она же утилизаторская, место, где культура изничтожает сама себя, освобождая

«10 000 жестов», хореограф Борис Шармац

место для искусства как чистого, непосредственного, «детского» акта творения. Не выходящий из образа театрального «сынка» – этакого норвежского Гамлета, – Винге-перформер не расстается с топором, которым крушит в процессе перформанса декорации его же с художницей Идой Мюллер совместного производства. Пока не порубит все в хлам – не успокаивается. Мезе повсюду сопровождает его старушка мать («Диктатура матери – как диктатура солнца: не отменяема»), а в «Лунном Парсифале» он то и дело шлепает через сцену, где актеры трудятся над его «гезамткунстверком», с каким-нибудь плюшевым зверем в руках – как будто за кулисами у него та самая детская, которая поважнее будет всех этих «вагнеров».

Тино Сегал и Борис Шармац, привлеченные Пикенброк – Дерконом к новому старту «Фольксбюне», – из той же оперы, из генерации не столь радикальных, как Мезе и Винге, но «чистильщиков». Сегал не хочет захламлять мир «предметами искусства» – этого добра, считает он, и так навалом, – и потому создает театральные и хореографические «ситуации» как эфемерные экспонаты для музеев и галерей: вот они есть – и уже нет, исчезли. Фотографировать и снимать на видео «ситуации» Сегала нельзя. Поэтому у него лично никаких проблем ни с недвижимостью, ни с репертуаром, ни с какими вообще единицами хранения.

Шармац, создатель уникального Музея танца в Ренне, тоже предпочитает архивировать хореографию в «телах» танцовщиков как живой и всегда готовый к употреблению язык (или множество языков). Есть вещь, в которой интересы Сегала и Шармаца, как и их философия, сходятся. Это двадцатиминутная хореография Тино Сегала Untitled (2000), которая собрана тоже как инсталляция из готовых вещей и экспонируется одним танцовщиком (без одежды, музыки и декораций), представляя своеобразное «собрание» ключевых моментов (от Нижинского до



Samuel Beckett. Not i / Tritte / He, Joe, режиссер Вальтер Асмус

Жерома Беля, от Дункан до Бауш) хореографии XX века. Шармац включил эту вещь в программу своего A Dancer's Day. Тогда зрители провели в Ангаре 5 аэропорта Темпельхоф с танцовщиками компании целый день: разминались вместе, репетировали, медитировали, перекусывали и так до вечерней премьеры новой вещи Шармаца «10 000 жестов», которая тоже обернулась совместной акцией зрителей и перформеров.

Мариетта Пикенброк, программный директор «Фольксбюне», выловила Сегала в Парижской опере («Я вообще избегаю работать в театрах, но на Opera de Paris согласился, потому что оказалось, что места там куда больше чем в любой галерее!»). Шармац загорелся проектом «Фольксбюне-Темпельхоф», потому что уже делал подобные акции много где, но в Темпельхофе места еще больше. Люди «просто гуляют» и одновременно находятся в огромном музее под открытым небом, общаясь с «живыми» экспонатами (в Темпельхоф приехала сама исполнявшая свои легендарные «Фазы» Анна Тереза Де Кеерсмакер, танцовщики Уильяма Форсайта и много-много кто еще, представлявшие танец от балета до фольклора, от хип-хопа до comtemporary dance).

«10 000 жестов» – масштабную вещь для двадцати четырех перформеров Шармац тоже сделал по принципу «коллекции» движений и жестов, ни одно из которых не повторяется. Поэтому их – жестов – как бы и нет. Их «материальность» ставится под сомнение уже в момент появления, а звучащий в перформансе «Реквием» Моцарта оплакивает каждый из десяти тысяч жестов в момент его рождения. «Кладбище жестов» еще называет свою вещь Шармац. Но ничего, впрочем, печального, потому что до того, как целый мир исчезает со сцены, он там появляется, и не без помощи зрителей, которых артисты вдруг привлекают к сотрудничеству, внезапно срываясь со сцены и лавиной накрывая амфитеатр. Через секунду кто-то уже сидит у кого-то на голове,

кто-то кого-то обнимает, кого-то уже волокут на сцену, кто-то кому-то уже впился в губы настоящим, отнюдь не театральным, поцелуем.

Похожим образом подвергают зрителей «фиктивной» опасности, совершая набеги на зрительный зал уже в «Фольксбюне», в вечер ноябрьской премьеры трех вещей по Беккету. Когда занавес опускается, все только начинается. Движение, хаос, волнообразное перемещение перформеров из партера на сцену и обратно. Они несутся в зал, из которого рабочие сцены уже выносят стулья, и возвращаются на сцену, «прихватив» с собой из партера парочку-тройку зрителей. И так до тех пор, пока уже огромная толпа, в которой не различить, кто профи, а кто любитель, не начинает, как гигантский прилив-отлив, стирающий границу между сценой и залом, перекатываться туда-сюда. Через какое-то время перформеры затягивают a капелла. Голоса в расчищенном помещении распределяются так естественно, что чувствуешь себя внутри особой звуковой архитектуры. Все кончилось, но почти никто не уходит – потому ли, что беготня туда-сюда с песнопениями не заканчивается? Или потому и не заканчивается, что никто не уходит?

Беккет, рассказывал журналистам перед премьерой режиссер Вальтер Асмус (в 1975-м он ассистировал Беккету на легендарной постановке «В ожидании Годо» в берлинском Schiller Theater), хотел, чтобы актер в одной из его вещей говорил до тех пор, пока последний зритель не покинет зрительный зал. С какой вешалки начинается театр, где и чем заканчивается? Похоже, уже для Беккета ответ был не слишком очевидным.

Опыт умирания. Постчеловеческий театр

Samuel Beckett. Not i / Tritte / He, Joe. Режиссер Вальтер Асмус, «Фольксбюне», 10.11.2017

Women in Trouble. Режиссер Сюзанне Кеннеди. «Фольксбюне», 30.11.2017

В «Фольксбюне» горизонтальное общение простроить сложнее, чем в Темпельхофе – тут ярусы, партер, галерка, нижние гардеробы, верхние, иерархия ритуалов и событий, давно сложившаяся и закрепленная архитектурно. Когда в начале вечера зрителей запустили в зал, выяснилось, что из него вынесли все стулья и сесть можно только на пол. Ненадолго, поскольку люстра поползла вниз с потолка и быстро разогнала зрителей, примостившихся было в центре партера – традиционной vip-зоне. А еще через пару минут всех попросили выйти из зала, чтобы расставить стулья. Балкон, откуда кресла не вынесли, наблюдал «унижение» партера не без удовольствия. Собственно, и всё. Церемония официального открытия «Фольксбюне», которую ждали несколько месяцев как торжества и манифестации каких-то новых принципов, обернулась событием «одним из» (так «10 000 жестов» Шармаца уравнивают все события, не делая разницы между сложным pas и почесаться). Почти будничной прогулкой по этажам и созерцанием рассредоточенной там классики авангарда. Двух хрестоматийных

видеоинсталляций по беккетовским пьесам без слов – 1981 года Quad I и Quad II с бегающими по периметру сцены, огибая дырку в полу, фигурами в балахонах. И еще одной, жутковатой – серое на сером, дверные проемы, окна, спутанная реальность, мышление и речь, нет, это не «Твин Пикс» третий сезон, это снова Беккет, Geistertrio, 1975-й.

В верхнем фойе зрителей ловят перформеры, предлагая поговорить о «свободном рынке», но не слишком-то слушают и развивают услышанное. Эти «формы речи» – классика уже от Тино Сегала. Моменты коммуникации, форма которых застыла и воспроизводит сама себя, не нуждаясь в диалоге и развитии, тоже своего рода «готовые предметы». В духе тех мыслей-паразитов или назойливых голосов, заложниками которых оказываются персонажи Беккета, прокручивающие одни и те же воспоминания, переживания, застревающие на одних и тех же словах, бессильные побороть автоматизм собственного параноидального мышления. В нижнем фойе публику поджидают современные аналоги беккетовских аватаров: созданные Сегалом персонажи-киборги, Марсель и Энн Ли – мальчик и девочка, переселенные в реальную среду из компьютерной, чтобы вести нескончаемый фиктивный диалог. Что-то вроде: «Любите ли вы театр, как я люблю музеи?»

Вернувшись в зрительный зал, многие облегченно вздыхают: кресла на месте и наконец-то театр. Старый. Добрый. Не с, прости господи, искусственным разумом – с настоящими актерами! Впрочем, как посмотреть. От актрисы Анн Тисмер в первой вещи, «Не я», только беспрерывно болтающий в черноте сцены и напоминающий анимированный объект ярко-красный рот. Во-второй, «Шаги», свобода передвижения актрисы ограничена шагами, количество и направление которых Беккетом строго определено. А в «А, Джо?» у выдающегося Мортена Грунвальда нет даже собственного голоса: «А, Джо?» начинает каждое обращенное к нему предложение женский голос. Мы видим только лицо на экране. Крупный план человека, которого в буквальном смысле слова «мучает» голос в голове. Он немного похож на Нормана Бейтса в последней сцене «Психоза» Хичкока, когда он разговаривает голосом «захватившей» его сознание матери.

Весь этот обход театра как музея с экспонатами из Беккета и Сегала – совсем не ноу-хау «захватившего» «Фольксбюне» галерейного куратора. Обычная практика так называемой постинтернетгенерации, которой давно уже требуется куда больше места для игр, чем то, что может предоставить сцена. Прежде всего потому, что в свою игру они включают и зрителя.

Так называемый иммерсивный театр погружения вдохновлен самой возможностью виртуальной симуляции. В одном из последних проектов группы Rimini Protokoll из общей «прихожей» восемь дверей ведут в «игровые» комнаты, каждая из которых инсценирует реальные человеческие истории. Почти все обитатели этих интерьеров уже умерли, и посетители оказываются как бы в роли медиумов, контактирующих с тем, что от людей осталось, – документами, фотографиями,

«Женщина в беде», режиссер Сюзанне Кеннеди. «Фольксбюне», 2017

видео, различными предметами. Исследование, которое каждый входящий в комнату проводит сам, может быть более или менее успешным в зависимости от степени и качества погружения в материал и ситуацию. Но в любом случае оно индивидуально – каждый получает тут «свое кино».

Любые собрания реальных документов («10 000 жестов» Шармаца тоже своего рода коллекция в движении) вдохновляют их не меньше, чем виртуальные бродилки, в которых есть не только «уровни», задачи, правила, но и возможность «повтора», то есть вариативной и бесконечной, по сути, игры. Так устроен и организован последний проект Вегарда Винге и Иды Мюллер «Национальный театр Райникендорф».

Произведение – это не то, что показывают в «Национальном театре», а он сам. Вмонтированный в бывший цех по производству оружия театр как трехмерный объект. Но внутри все, как настоящее, включая веками оговоренные ритуалы. Впустить зрителей в зал, выпустить, открыть занавес, закрыть – все становится частью перформанса, постоянно создающего для зрителя ситуацию угрозы его, зрительской, безопасности. Собственно, еще футуристы на свои перформансы продавали по десять билетов на одно место, чтобы взбодрить публику. У Винге и Мюллер можно, час прождав представления в фойе (начать ведь, как мы знаем, не такое простое дело – должно что-то произойти, а этого приходится ждать), обнаружить, что кресла с вашим номером в зрительном зале либо вообще не существует, либо такой же номер еще у пяти человек.

Все, конечно, в итоге как-нибудь рассядутся, всех напоят-накормят-обласкают. Но «заработать» придется практически все. Это как квест: не пройдешь один уровень – не попадешь на следующий. И только честно отсидевший в «Национальном театре Райникендорф» хотя бы шесть часов из двенадцати получит бонусный «ключик» от заветных,

окружающих зрительный зал и сцену комнат, комнаток, чуланчиков и отсеков. Не в тот момент, когда представление «начинается», а когда вы его уже заслужили – как честно ночь посвятивший игре геймер.

Что появилась целая генерация, пересидевшая в детстве за компьютером, – не вопрос. Театр теперь видится им идеальным местом для 3D-симуляций с аватарами многоразового использования, которых можно перезапускать даже если они перед этим пятьсот раз умерли.

Расчлененным, впрочем, «актерское тело» предстает уже у Беккета. «Постчеловеческий театр» просто доводит процесс отчуждения физической формы от ментального содержания до конца. У Сюзанне Кеннеди, премьеру которой Women in Trouble выпустили в «Фольксбюне» как первый большой сценический проект новой команды, актерам уже «нечем» себя выражать. Лица спрятаны за латексными масками, телами персонажей актеры обмениваются как шмотками (что-то типа: «Дай поносить Гедду Габлер!» – «На!»), и даже голоса не их собственные. Не говоря уже о текстах, которые мало того что звучат в записи – актерам надо только открывать рот, чтобы попадать в фонограмму, – так они еще и сплошь «готовые объекты». Диалоги из мыльных опер, рекламные слоганы, цитаты и даже многостраничные инструкции с перечислением побочных эффектов антираковых препаратов: героиня с говорящим именем Анжелина Дримс (Angelina Dreams) больна и обитает как беккетовский «призрак», то появляясь, то исчезая в комнатах движущейся безостановочно по кругу декорации. Что-то среднее между космическим спутником, клиникой, велнесс-отелем и суммирующей все интерьеры сразу компьютерной симуляцией.

Кино/театр

Fever Room. Режиссер Апичатпонг Вирасетакун. «Фольксбюне», основная сцена. 07.12.2017

«Женщина в беде» – последняя часть «трилогии смерти» Сюзанне Кеннеди. Первый проект – «Орфей» (за ним последовала инсценировка «Девственниц-самоубийц» в мюнхенском Kammerspiele, которую покажут в «Фольксбюне» весной) – носил подзаголовок «Опыт умирания». Набираться этого опыта зрителей отправляли в лабиринт из комнат: в каждой надо было провести определенное время, каждая «активировалась» в присутствии посетителя, повторявшего маршрут спустившегося за Эвридикой в ад Орфея. Вдруг начинал звонить оставленный на столике телефон, включался телевизор, за занавеской в ванной начиналось какое-то шевеление, а девушка-аватар – в каждой комнате появлялась новая «реплика» Эвридики, – пока посетитель не уходил, рассматривала его молча и не мигая. Чтобы проследовать за «женщиной в беде» Анжелиной Дримс в ее персональный ад, порог переступать уже не надо – моменты ее нескончаемых реинкарнаций инсталлирует вращающийся на сцене объект, который кажется каким-то футуристическим аналогом старомодного кинопроектора. Кто-то наблюдает за

Анжелиной? Собирает информацию о ней? Снова и снова отправляет в игру, титрами отбивая сцены, которые повторяются в каждом ее новом воплощении – «У врача», «Разговор с мамой», «Интервью», «Ссора с мужем»? Она вообще человек? Или аватар для сущности, которая заблудилась в перерождениях и перевоплощениях, как героиня Линча во «Внутренней империи» – название спектакля Кеннеди «Женщина в беде» отсылает к подзаголовку этого фильма. Она буквально ходит по кругу.

Кеннеди называет свой театр тотальным – а еще постчеловеческим. В таком нет не только актера, но и режиссера в привычном смысле. Задача Кеннеди – создать механизм, способ трансляции, запустить спектакль как программу, которая будет функционировать самостоятельно согласно не идеям, но правилам. Не надо выдумывать, в какой момент актеру открыть рот, что сказать и когда выйти, а когда уйти со сцены. Потому что действовать в предлагаемых технических обстоятельствах – в постоянно движущейся конструкции – они могут только определенным образом.

Но настоящая сенсация этого процесса – первый сценический опыт тайского кинорежиссера Апичатпонга Вирасетакуна Fever Room. Как опыт абсолютного «растворения» сцены, трансформации «чего-то» в «ничто», которую производят не режиссерские или актерские манипуляции, а само зрительское наблюдение и восприятие. Расположившиеся в глубине сцены «Фольксбюне» зрители довольно долго погружены в окружающее их с трех сторон кино на экранах. Такое, в каком никто ничего не играет, но все друг друга созерцают. Дома, собаки, бомжи, дети, берега, мосты, реки – все движутся относительно друг друга и меняются ролями: наблюдающий объект с наблюдаемым и наоборот.

Мы видим засыпающего в пещере человека, а потом наступает особенный, совершенно невероятный момент. Экраны улетают ввысь, занавес «Фольксбюне» открывается в пустой зрительный зал с источником света в самой глубине. Сначала луч обшаривает пустые кресла, потом накрывает волной сидящих на сцене. Из клубов дыма, кинопроекций, теней и движения света образуются фантастические туннели. Граница между сценой и залом размывается, ни экранов, ни занавеса уже не видно, а твердую поверхность под собой можно только почувствовать. Мы в той самой платоновской пещере, из которой, как из будки киномеханика, смотрим на то, как творится мир.

На сцене мы или за сценой – уже не имеет значения. Зрители или актеры – тоже. Как и то, наблюдаем мы или наблюдают нас. Не важно даже, люди ли мы. Точно не пуп вселенной, но такая же ее часть, как вода, мосты, берега, корабли, шум дождя и движение света – все, что в фильмах Апичатпонга не «играет», но присутствует. Таким, какое есть, – не изображая ничего другого и не стремясь быть тем, чем не является. И никакого больше повода для актерства, раздвоения, отчуждения и безумия на этой почве. ◆

Апичатпонг Вирасетакун

ПЕРЕМЕНА ПЕРСПЕКТИВЫ

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. С чего начался этот необычный для вас проект Fever Room?

Апичатпонг Вирасетакун. Я придумал и поставил его впервые несколько лет назад, но с тех пор показывал в разных местах и каждый раз менял, приспосабливая под специфику конкретного зала. Поэтому чувство премьеры – волнующее и в то же время тревожное – в отношении этой работы меня не покидает. С кино проще: закончил картину и пошел дальше. Тут же бесконечно адаптируешься и начинаешь заново с новой командой. У меня дома, в Таиланде, и театра никакого нет.

Антон Долин. Так это все-таки фильм или спектакль? Что первично? Или это лишний вопрос?

Апичатпонг Вирасетакун. Первичен фильм, поскольку я от души не люблю театр. Не то что даже «не люблю», но как-то его не до конца понимаю и поэтому не могу в полной мере получать от него удовольствие. Меня убедили друзья из Южной Кореи: куратору одного театрального фестиваля из большой любви к кинематографу удалось упросить меня решиться на такой эксперимент. Мне бросили вызов, я это люблю. Тем более что был не в одиночестве – рядом со мной в такую же авантюру пустились Цай Минлян и Райя Мартин. Fever Room рождался очень быстро, всего за несколько месяцев. Хотя обдумывал я его гораздо, несравнимо дольше. Главный вопрос, который меня интересовал, звучал так: как заставить аудиторию пережить то, что чувствую я сам, оказываясь на сцене?

Антон Долин. А что вы чувствуете?

Апичатпонг Вирасетакун. Что это место не для меня. На сцене мне не по себе. Другое дело зрительный зал. В театре ли, в кино ли ты сидишь, тебе удобно, ты смотришь на сцену или экран, от которых отделен. А на сцене тебе

неудобно. Я начал с желания отправить зрителей в утробу кинотеатра – или театра – и направить прожектор на них. Тогда они становятся частью архитектуры, некоей поверхностью, на которую проецируются образы, на которую направлен свет. Собственно, свет важнее вопроса о том, кино это или театр.

Антон Долин. То есть ваш главный трюк – кардинальная перемена точки зрения, или, точнее, точки обзора?

Апичатпонг Вирасетакун. Именно перемена. Есть экран или его не существует? Где зрительный зал, а где сцена? Сам воздух внезапно превращается в экран – при помощи дыма. Но только на время. Потом возвращается фильм, и ты смотришь на финальные титры, вспоминая о дистанции между тобой и фильмом. Дистанция тоже важна. Ты осознаешь именно в этот момент, что участвуешь в ритуале совместного просмотра, разделяя его с незнакомыми людьми. Еще одна перемена перспективы.

Антон Долин. К разговору о дистанции: материал вашего фильма, включенного в Fever Room, производит сюрреалистическое, но в то же время и документальное впечатление. Где реальность, где манипуляция?

Апичатпонг Вирасетакун. Манипуляция повсюду. Я не верю ни в какую документалистику и тем более ни в какую реальность в кино. Да и где бы то ни было. У тебя же есть рамка кадра, есть монтаж… Переваренная реальность перестает быть реальной. О какой документальности здесь может идти речь? Скорее уж о сновидении.

Антон Долин. Однако собака в фильме – это ваша собака?

Апичатпонг Вирасетакун. Да, но на экране не реальность, а моя точка зрения на реальность.

Антон Долин. Позвольте задать вам простой и глупый вопрос. Смотрящий на тебя прожектор похож и на кинопроектор, и на софит, и на Полярную звезду. Но первая ассоциация другая. Это бог?

Апичатпонг Вирасетакун. Любопытно, что когда мы с художником по свету настраивали прожектор, то говорили друг другу: «Нет, он еще недостаточно божествен». Но никаких религиозных мыслей у меня не было. У разных зрителей с разным бэкграундом будет различный взгляд на этот свет. В этом для меня и заключается подлинная красота. Разные интерпретации трансформируют природу света. Возможно, это бог. Или солнце. Или звезда. Но и просто театральный прожектор!

Антон Долин. У вашего спектакля, как и у многих ваших фильмов, двухчастная структура: «кинематографическая» и «театральная» части. Какая для вас сложнее и важнее? Или они неразделимы?

Апичатпонг Вирасетакун. Для меня принципиальна трансформация: из одного в другое. Их соединение – моя реакция на пространство, которое я должен был осмыслить и использовать.

Антон Долин. Хочу поговорить о пещере, в которой оказывается безымянный герой вашего фильма. Она напоминает и Платонову пещеру – прообраз кинематографа, и доисторическую «пещеру забытых снов» Вернера Херцога с ее наскальной живописью. А может, это реальная пещера в вашем родном Таиланде?

Апичатпонг Вирасетакун. Все, что вы перечислили! Все это я имел в виду. Мы, люди, разделяем общую историю, где бы мы ни жили, в Таиланде, Германии или России. Пещера была важным элементом в моей «Тропической лихорадке», потом в «Дядюшке Бунми…». Спускаясь в пещеру, мы прикасаемся к своим корням, встречаемся со своими страхами. А также пещера – аллегория кинематографа. Мой персонаж зажигает в пещере фонарик, потом разводит костер. Сразу после этого загорается и прожектор, давая нам понять, что мы по-прежнему находимся в пещере, пусть современной. Чем театр не пещера? Мы продолжаем участвовать в одних и тех же ритуалах. Раз за разом.

Антон Долин. Вы предлагаете театр без актеров. Если, конечно, не считать актерами зрителей. А зачем были нужны ваши постоянные актеры в кинематографической части Fever Room?

Апичатпонг Вирасетакун. Они пришли из «Кладбища великолепия», где оба снимались. Fever Room – сестра или брат того фильма. Так я устанавливаю преемственность и связь двух проектов. Герою и героине снится один и тот же сон, и он – часть моей персональной реальности. Без них она не была бы возможна, и я не мог бы разделить этот сон с аудиторией.

Антон Долин. Ваши работы полны этих пар, двойственностей, дуальностей. А у вас есть свой двойник? Кто-то, с кем вы разделяете свои сны?

Апичатпонг Вирасетакун. Их много! Мой бойфренд, прежде всего. Но вообще мы не одиноки. В каждую единицу времени мы – другие, мы отличаемся сами от себя. Я нередко пишу сам себе письма. Задаю вопросы, делюсь с самим собой в будущем чем-то важным. Называйте меня одиноким, если хотите, но в своих собственных глазах я – множественный.

Антон Долин. Возвращаясь к Платону, его излюбленный жанр – диалог. Вы расцениваете свои фильмы и спектакль как форму диалога?

Апичатпонг Вирасетакун. Безусловно, во многих смыслах слова. Со светом, например. Но чаще всего с собой, причем на всех стадиях, от сценария до постпродакшна. Диалог закончен, когда фильм завершен. А Fever Room для меня – диалог, который не заканчивается никогда.

Антон Долин. Сегодня возможности диалога в искусстве практически бесконечны: взять хотя бы VR. Что вы думаете о будущих перспективах искусства диалога?

Апичатпонг Вирасетакун. Я восхищаюсь технологиями, но гораздо больше визуальных искусств меня вдохновляют научные исследования. В особенности те, которые связаны с изучением сна. Технологии все еще примитивны по сравнению со сложнейшей из машин – мозгом. В своих работах я пытаюсь рассматривать то, как функционирует мозг: эмоции, вибрации, чувства в диалоге. Иногда получается, иногда нет. Но нам это так же необходимо, как видеть сны по ночам. Кстати, вы знаете, почему фильмы в среднем длятся по полтора часа? Ночной сон делится на несколько стадий и средняя продолжительность каждой – девяносто минут. У нашей потребности смотреть кино и видеть сны одна биологическая причина. Именно поэтому иногда чувствуешь такой

Fever Room, режиссер Апичатпонг Вирасетакун

дискомфорт на длинных фильмах Лава Диаса. А полтора часа – идеальный хронометраж. Что касается VR, то это самое логичное развитие для кинематографа: так мы становимся еще ближе к сновидению.

Антон Долин. Вам не страшно? Вы допускаете в свое интимное пространство – фактически в свое сознание и свои сны – посторонних, предлагая им принять участие в игре. И ладно бы в фильме, но теперь и в спектакле. Любой зритель может вскочить с места в знак протеста, нарушить магию. Не говорю уж о свободе интерпретаций. Не доходят ли они иногда до насилия над вашим произведением?

Апичатпонг Вирасетакун. Мне нет до этого дела. Поведение зрителя – дело его выбора. Чем иммерсивней, тем интересней. Главное, чтобы рутины не было, чтобы не стало скучно. Буквально сегодня утром я прочитал статью о том, что память человека работает хорошо только в возрасте от тринадцати до тридцати лет. Потом свет начинает меркнуть. Именно поэтому мы должны заниматься искусством, путешествовать, стимулировать и возбуждать себя любыми способами. Чтобы свет светил подольше. Мне, конечно, повезло с профессией. У меня есть свобода. А нарушение интимного пространства – неизбежный побочный эффект свободы. Не существует одного без другого.

Антон Долин. Каково это – после такого иммерсивного опыта, как Fever Room, вернуться к «обычному» кино? Оно не кажется вам теперь недостаточным?

Апичатпонг Вирасетакун. Напротив. Оно становится более привлекательным! Еще интереснее задача достичь максимума минимальными средствами. Ведь и в Fever Room самый большой спецэффект – обычный прожектор. ◆

Юрий Норштейн

Моя киношкола – это шеститомник Эйзенштейна и его отдельные статьи, которые издавались под редакцией Наума Клеймана в те времена, когда еще работал Институт теории и истории кино. Протекающая межкадровая энергия у Эйзенштейна превосходит самодовлеющую эстетику каждого кадра. Сила Эйзенштейна в чувстве и мысли, поскольку кинокадр, его строение он раскручивает не из одного лишь события. Но из прообраза за спиной кадра. И в этом плане кадр сам по себе является частью громадного целого с мистическим сакральным религиозным языческим смыслом.

Совсем не случайно английский живописец Фрэнсис Бэкон использует отдельные кинокадры из «Броненосца «Потемкин» (например, крупный план с расстрелянным глазом) в качестве начального образа для своей живописи. И это соединяется с поисками в живописи начала XX века.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЁМКИН»

Facebook
https:
6 hrs · Like · 2
Write a comment...
Marina Sydney
55 mins · Columbus, OH ·
I give up on life
even gonna try any more.
Like · Comment · Share
Write a comment...
Suren Raje dra
Chri er Ito
29 mins ·
HC/DC
happy birthday!
Darren Schwartz
all cuz of a stick figure i m

Нина Спутницкая

АНИМАЦИЯ ПРОТИВ ИНТЕРНЕТА

Феномен сетевой анимации пока еще в ожидании научной рефлексии. Критическая мысль только-только подбирается к его осмыслению, ищет инструментарий. Не дожидаясь аналитических разборов и приговоров научного дискурса, web-анимация тем временем стремительно развивается, в корне меняя представления о будущем искусства движущихся рисованных изображений. Сегодня она уже обладает своей системой кодов, языковых клише, тропов и штампов. Ее повествовательные стратегии кое-что позаимствовали от вербальных пародий, здесь наличествуют и этикетные формулы приветствия и прощания, персонажи массовой культуры… И, конечно, о национальной специфике сетевой анимации говорить пора.

Вместо вступления: смерть автора

Летом 2017-го русскоязычный YouTube буквально накрыла серия Animator vs. YouTube, а именно мания подражания роликам серии Animator vs. Animation. Посему франшиза Алана Беккера заслуживает уже не просто внимания, а краткого исторического экскурса. Начало знаменитой серии в жанре анимационного боевика положил ролик 2006 года, в котором рисованный человечек отказывался от номинации «жертва» и порождал себе подобных. Год спустя стремительно набравший популярности персонаж, сбежав из Flash, открывал для себя возможности теплого и лампового рабочего стола Windows XP, а в третьей части издевался над скрепкой Word. В четвертой части (фильм 2014 года) цветные человечки в отсутствие автора осваивали пространство

мессенджера Facebook, DropBox и графического редактора, а в пятой серии Animation vs. Minecraft рисованный человечек попадает в знаменитую игру.

Ландшафт мультфильма – это интерфейс персонального компьютера Алана Беккера, персонажный фон – ярлыки, рисунки, волшебные помощники – инструменты вкладок tools, герои – рисованные человечки. Функциональные элементы автора – курсор и очень редко руки; он представлен отраженно, через действия на экране. В последней серии два персонажа: холерик Второе пришествие (графическая интерпретация: оранжевый, прозрачная голова) и Зеленый (флегма, голова заштрихована), устроившись перед экраном, переключают каналы YouTube. Вниманием оранжевого завладел бой без правил, и он ринулся было в экранную реальность, однако ролик зависает и вызывает раздражение реципиентов. Сюжеты фильмов развиваются по одной схеме: в кульминации автор берет власть над разбушевавшимися созданиями, однако перед нами не просто забавный жанровый замес, но нетривиальное зрелище.

Небрежность игры обманчива. В web-анимации может реализоваться все то, о чем мечтал авангард 1920–1930-х годов: от героя-символа до идеи рисованного звука. Анимация здесь – сложное изображение, которое не является тем, чем кажется. Перед нами не примитив, а попытка оперировать чистым языком. С точки зрения семиотики (по Чарльзу Пирсу) эта анимация занимает промежуточное положение между иконическим знаком (icon) и символом: если icon должна быть визуально похожа на своего референта, то символ указывает на более высокий, метафизический уровень, это вневременная связь, то, что французский авангард связывал с поэтическими возможностями. И именно попытка выйти на новый уровень, подчеркнув отказ от всего, превратить flash в некий универсальный язык идейно роднят ее с французским авангардом.

Другой важный аспект – критический потенциал сетевой анимации, и в первую очередь критика кино. Так, возникший из пародии на трилогию «Назад в будущее» Роберта Земекиса «Рик и Морти» (Rick and Morty) – американский мультсериал, созданный Джастином Ройландом и Дэном Хармоном, – яркое подтверждение того, что эстетика и функционал интернет-анимации имеют серьезное значение и влияние на «официальные фильмы»[1], причем это выявляется не только на изобразительном уровне. Альтернативная версия событий культовых кинофильмов – стержень и основной сюжетопорождающий механизм сериала, а геометрия внутренних и внешних конфликтов в похождениях профессора-социопата и критических обзорах кинoблогеров схожи: представление, недостача, дешифровка. Но хотя каждая серия «Рика и Морти» базируется на выверенной структуре, в ней кроме массы отсылок к массовой культуре и черного юмора присутствуют экзистенциальные подтексты. А этим может похвастаться редкий блогер.

1. В США сериал «Рик и Морти» выпускается в рамках блока Adult Swim на канале Cartoon Network.

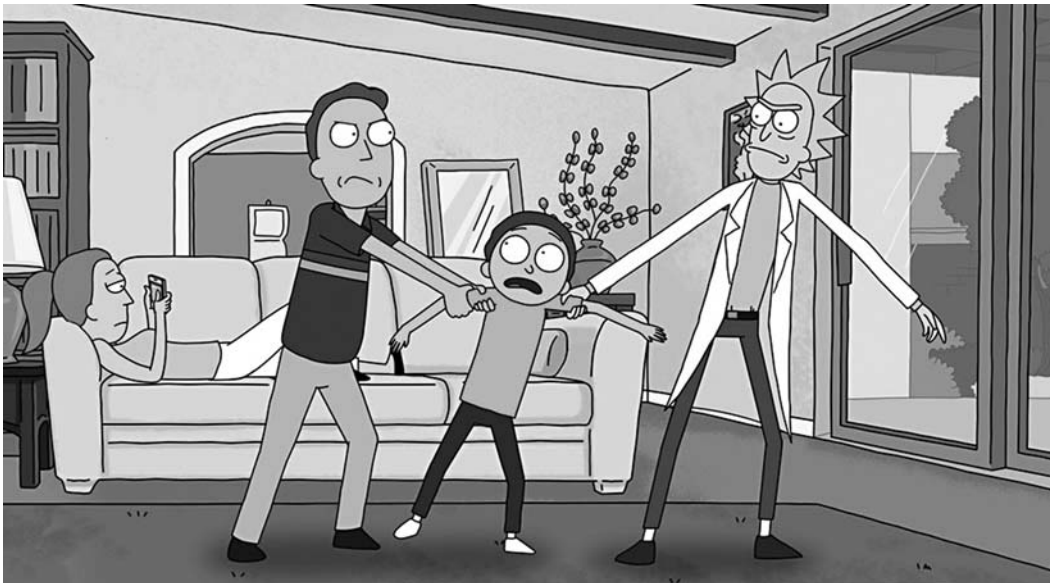
«Про Костю», Творческое объединение «420»

Убить по-русски

Итак, если заокеанская web-анимация тесно связана с компьютерными играми – их производством и эстетикой (об этом свидетельствуют самые известные проекты: такие как RWBY или уже упомянутая «сага» об Аниматоре), то русскоязычная сетевая анимация находится во власти традиций – отечественного критического дискурса, с одной стороны, и постфольклора (популярны языковые маски и ролевые клише героев анекдотов и популярных советских кинофильмов) – с другой.

Так, персонаж Желейный Медведь Валера – пример подчеркнутого примитива – на экране работает как планшетная кукла: движутся лапки, фигурка обрезана рамкой кадра на две трети, но, так или иначе, он берет на себя функции советских маленьких человечков – Братишкина, Мурзилки, Самоделкина, Незнайки и иже с ними. Валера особым образом укоренен в реальность, ибо наделен именем, «паспортом» (регистрационные документы), а его приключения «являются охраняемыми объектами интеллектуальной собственности, которые принадлежат его автору». Пандан ему Машу из знаменитого сериала «Маша и Медведь», несмотря на наличие авторских прав, на просторах Рунета эксплуатируют нещадно и весьма успешно (просмотры роликов с псевдоМашей набирают свыше миллиона просмотров). Впрочем, говоря о российской сетевой анимации в мало-мальски искусствоведческом ключе, хочется вести речь не об авторском праве, систематическом «клонировании» коммерчески успешных образов и условиях тиражирования реплик, но об авторской специфике и контркультурном потенциале.

В Рунете творчество самых востребованных интернет-аниматоров синкретично: они совмещают производство мультфильмов с производством рекламы, дубляжом и/или переводом зарубежных фильмов,



«Рик и Морти», авторы Джастин Ройланд, Дэн Хармон

сериалов. Причем это характерно как для студийной анимации, так и для работ видеоблогеров. Например, студия «ТО-420» – образец эффективной модели брендирования. Немаловажно то, как построен сайт компании: его структура и контент – ключ к эстетической модели проекта и его художественно-коммуникативной стратегии. Условия просмотра в цифровой сети диктуют последовательность интерпретации, определяют механизм чтения экранных сообщений, грань между экранным и профанным стерта. На сайте задан алгоритм и диапазон чтения: рубрики сайта, ссылка на канал YouTube – все, что зритель видит на экране монитора, с некоторыми вариациями в последовательности, которые решительно не меняют ситуации. На главной странице сайта герои знаменитого цикла «Мифическая мифология» Творческого объединения «420» (ТО «420») представлены в одной плоскости: для приветствия использован многокадровый тип карикатуры, по сути – раскадровка (ритмично расположенные пучки травы выполняют функции границ кадра), каждый элемент которой – вариант ненормативного поведения – представляет собой локальный сюжет. Такая изоляция персонажей усиливает реакционность серии изображений, изымая «второстепенное», подчеркивая одиночество однотипных существ. При внимательном анализе ритмической структуры можно заметить заданный алгоритм чтения, заявку на крупные планы и сюжетную логику: «лента» начинается с кадров натюрморта, в кульминации – эротическая сцена.

Особенности дискурсивного подхода к экранной реальности отражает и заставка компании в начале каждого ролика: рисованный поезд (отсылка к фильму братьев Люмьер), украшенный символикой СССР, врезается в зрителя. Другой вариант заставки – колесо, задающее стремительный ритм изображению и закадровому тексту. Заставка 2012

года – магнитная кассета, которая маркирует возраст авторов, принадлежность их конкретной эпохе, поколению и читается как «тайное приветствие». Жанровый диапазон анимационной продукции ТО «420»: пародии на рекламу, сериалы, отдельные ролики. Авторы откликаются на события социокультурной жизни, комментируя политические катаклизмы, а к «ритуальным датам» (8 Марта, 23 Февраля, Новому году и т.д.) готовят видеопоздравления. Каждый ролик предваряют предупреждения о содержании ненормативной лексики и возрастная маркировка «18+».

Популярность «Мифологической мифологии» свидетельствует об актуальности предлагаемой логики и формы развития экранных событий. Персонажи цикла стали визитной карточкой компании: они украшают корпоративную атрибутику, сайт, буклеты ТО «420». Прием тавтологии в названии цикла маркирует стратегию повествования. Изобразительная универсальность персонажей позволяет использовать приемы формально-графической игры в широком текстуальном поле. Авторское отношение задается через сочетание бойкой речи и неэнергичного штриха, округлые контуры фигур, линию без характера, типичную для интернет-графики.

Ролик «Про Таврику» – краткая история завоевания Крыма; история изгнаний и завоеваний превращается в докучную сказку, щедро сдобренную нецензурной лексикой. Название располагается на «льняном» полотне с этническим орнаментом. Завершается фильм титрами с агрессивной музыкой в стиле «славянский хард-рок». «Не похоже, чтобы это был конец истории», – комментирует рассказчик в финале. В короткой (2’26”) версии событий используются стремительный штрих, живая линия. Кумулятивна структура рассказа и изображения. История берет начало от заселения земель кроманьонцами, которые вскоре были изгнаны таврами, а затем скифами, греками, на смену которым пришли римляне, гунны, хазары, русские, татары, генуэзцы, венецианцы, литовцы, турки, немцы. Ландшафт очерчен лаконичным штрихом, универсален и неизменен, что располагает к обобщению. Герои «Мифической мифологии» – бесполые живые существа, у них скудная атрибутика: головные уборы или волосы. Иногда присутствует намек на гендерную принадлежность (например, едва обозначен бюст героини). Настоящими хитами сериала стали эпизоды «Про власть», «Про богов», «Про жрецов», «Про русскую идею», «История Ирландии», «Про взлеты и падения», сделанные в рубрике «История за 160 секунд» и/или под грифом «Первая библиотечка школьника».

Механизм создания искусственных мифов, контрмифов с помощью инструментов официальной культуры наглядно отрабатывается и в цикле «Этника» (возрастной рейтинг 18+, но без нецензурной лексики) – пародии на «Гору самоцветов» студии «Пилот». Компьютерная имитация пластилиновой техники, стиль и ритм закадрового комментария – пародийный механизм (суть которого сформулировал еще в начале 2000-х Д.Пучков/Гоблин: «юмор против пафоса»)

функционирует и на вербальном, и на сюжетном, и на изобразительном уровнях. События легенды о происхождении кенгуру в серии «Копье Арамемба» разыгрываются на возникшем в заставке российском флаге – обязательном элементе всех серий проекта «Гора самоцветов». Но если в источнике флаг постоянный, но не функциональный элемент, то в пародии фактура держит изображение: синее небо, красная земля; и, как в «Горе самоцветов», в каждой серии обыграна конкретная анимационная техника.

Ролик «Игра престолов курильщика» сопровождается антирекламой почты России, что настраивает на соответствующий модус восприятия. Эта пародия – имитация компьютерной игры: курсор указывает на персонажа, который должен погибнуть. «Хардкор за 60 минут» – реакция на нашумевший российско-американский кинопроект, так же как ролики серии «Спидран» – «Спидран: Звездные войны VII. Пробуждение силы» и другие пародии на лидеров проката и киноклассику: «Челюсти», «На игле», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «Криминальное чтиво», «Назад в будущее» – версии экранных событий «за минуту» характеризуют исполнительский диапазон и позволяют делать выводы об ожиданиях и предпочтениях широкой зрительской аудитории.

Заставка на сайте студии «Красная медуза», как и в проекте ТО «420», несет важную кодовую функцию, но градус непредсказуемости значительно выше. Так, обещанная в меню на главной странице завлекательными картинками эротика (анимированная обнаженная женщина на драконе) отнюдь не обязательный компонент роликов. Основные сериалы: Batmetal (число просмотров первого ролика серии от 1 сентября 2015 года скоро перевалит за 30 миллионов), Three Russian Bogaturs, Durakcky russky / Crazy Russians man, ролики цикла VS versus, набравшие популярность в последние годы, продолжали собирать аудиторию и в 2017 году. Кроме того, студия запустила новые пародийные серии на кинофильмы. С октября 2016 года проект дочернего канала «Красной медузы» ArhyBES Jack Black mutant Ninja turtles собрал около трех миллионов просмотров.

Обратим внимание на два проекта студии, которые направлены на конструирование/деконструкцию средствами анимации национальной идентичности россиянина. Проект Three Russian bogaturs – пародия на франшизу студии «Мельница» о похождениях трех богатырей. Она пародирует прием источника, то есть использует те же коммуникативные стратегии в комическом дискурсе. Но в Three Russian bogaturs вместо дегероизации богатырей, предпринятой авторами «Мельницы», происходит своего рода гипергероизация.

Основа сюжета – столкновения русских богатырей с героями американских мультфильмов, персонажами компьютерных игр, из которых Илья, Добрыня и Алеша, как полагается, выходят победителями. Гэги позволяют провести параллель с отечественной традицией,

«Три богатыря против Фредди Крюгера», анимационная студия «Красная МЕДУЗА»

в частности вспомнить фильмы о спортсменах Бориса Дёжкина. В фильмах «Красной медузы» не задается норма, смеховой эффект основан на постепенном нагнетании демонстраций ненормативного поведения. Так или иначе, Three Russian bogaturs сигнализируют: аутентичный фольклор не усваивается, языковая специфика утрачивается. В арсенале средств авторов пародии – популярные фольклорные, кинематографические, постфольклорные клише и мотивы. А проект в целом – попытка на их основе сконструировать модель национальной идентичности.

Сериал не читается без контекста: персонажи узнаваемы, ибо авторы предлагают графический анализ героев источника, это не собирательные образы, а лаконичные версии героев фильмов цикла «Мельницы». Итак, богатыри в Three Russian bogaturs общаются междометиями, ругаются на английском языке. В одной из серий они, нырнув в колодец, превращаются в персонажей компьютерной игры, проходят все уровни сложнейшего квеста и получают в награду царевну. В ролике «Три богатыря против Фредди Крюгера» Илья сражается с нечистой силой, пока Алеша и Добрыня поддаются на уговоры Яги выпить зелье. Серии редко превышают трехминутный формат. Сюжеты порождает противостояние богатырей, идущих по российским просторам, персонажам массовой культуры – Годзилле, Дарту Вейдеру, героям блокбастера «300 спартанцев» и т.д. Однажды на пути героев появляются Белка из «Ледникового периода», лайнер «Титаник», тиранозавр Рекс. Персонажный диапазон в спортивной серии еще шире: зверек из известного американского анимационного фильма «Веселые лесные друзья», заяц Дюрасел из одноименной телерекламы, Тарзан, Терминатор, Питер Пэн. Украшающую титровую часть большей части серий «Дубинушка» в эпизоде Three Russian bogaturs & Hockey сменяет

«Маша и Медведь», автор Олег Кузовков

узнаваемый мотив песни «Трус не играет в хоккей», а в серии Three Russian bogaturs & Bobsley – мотив песенки «Чунга-Чанга». Кроме того, вся спортивная серия – постфольклорная реакция на Олимпиаду в Сочи и одиозный проект «Белка и Стрелка: Спортивная команда». Основной прием – гиперболизация – доведен здесь до предела. Так в Three Russian bogaturs & Hockey команда противников сносит главных героев бульдозером, а одному из богатырей выкалывают глаза.

Второй по популярности анимационный проект на канале «Красной медузы» – «Дурацкий русский». В отличие от немых фильмов о богатырях здесь конфликт определяет вербальная составляющая, сюжет порождается идеей неудачной коммуникации, в языке и карикатурном изображении фиксируются этностереотипы «своего» и «чужого». Русский не говорит, не выражает ни агрессии, ни каких бы то ни было эмоций. Если богатыри в рассматриваемом выше цикле пластичны, то Русский, напротив, обладает «деревянной» пластикой. Его ритуальные действия (мастерит скворечник, носит валенки, пьет квас, ест кашу, читает Достоевского) противопоставляются гэгам гиперпластичного призрака – ярко раскрашенной карикатуре на Супермена. Визуальные стереотипы роликов серии связаны не только с кинематографической традицией, но и с совокупностью национально-культурных стереотипов. В каждой серии Супермен внезапно появляется перед Русским, чтобы пропагандировать ценности американской культуры (здесь читай: массовой культуры). Однако его оппонент проявляет упорное равнодушие к зарубежным объектам и символам общества потребления (комиксы, гамбургеры, ковбойский костюм и т.д.). В результате Супергерой в конце каждой серии повержен: он исчезает, разрывается, растворяется, лопается, но без физического вмешательства индифферентного и самодостаточного Русского.

Синкретизм определяет форму порождения образности: нет границы между жанрами и видами (пародируется и реклама), а создание пафосных, нагнетающих бессмыслицу композиций обнажает сам прием, который и есть главный материал пародии. Изготовление фильмов представляется создателями как игра, бессмыслица, подчеркнута утрата авторского статуса: «А еще один секрет успеха наших роликов в том, что однажды мы продали все свои потертые планшеты и хорошенько запаслись пивом, а на сдачу купили на блошином рынке Адский Станок Тотальной Анимации. На нем есть только одна большая красная кнопка, и если на нее нажать, то через пятнадцать минут он выплевывает VHS-кассету с готовым мультиком. Остается только оцифровать и выложить на канал»[2].

Ролики цикла «Бумага» бьют рекорды по просмотрам на канале «Мартеллиада» (блогер Гера Мартелл). Они иллюстративны, выполняют функции рукописного альбома (фильмы создаются в AnimeStudioPro, монтируются в Sony Vegas). Сюжеты излагаются как фрагменты сетевого дневника-исповеди, имитируется спонтанная речь с характерными, маркирующими авторскую инстанцию словами и словосочетаниями-паразитами: «я такой», «такие» и другими. Например, благодаря анимации рассказчик перемещается во времени на сто лет назад, для того чтобы понять, действительно ли мужчине удобно носить юбки. Фантастическое допущение предваряет размышления блогера о феминизме. Сюжетная завязка другого ролика возникает, когда автор задается вопросом, почему жилищно-коммунальные службы, проводя профилактические работы, летом отключают воду. Или негативная реакция на будильник становится импульсом для словесных эскапад о восприятии времени. Мартелл развивает на экране возможности устного жанра небылицы. Тематический диапазон его роликов – от взаимоотношений с близкими, анекдотов до экранизаций. Широко используются приемы прикладной графики и инфографики. Персонажи лишены индивидуальных черт, поскольку фонд изобразительных приемов чрезвычайно скуп, однако вариативны почти все элементы, кроме головы-круга. Жанровая специфика роликов Мартелла определяется традицией сетевого дневника, а базовый прием – расслоение звука, изображения и надписи. Надпись – главный визуальный элемент, почти всегда дублируется автором за кадром (зачитывается). Фактура «держит» изображение, фон не индифферентен, он маркирует авторскую инстанцию. Грань между схемой и рисунком едва различима, линия сохраняет эффект постоянства, движение создается за счет вибрации, отмеченной и в фоне – мятой бумаге. Особая организация (комбинация) элементарных изобразительных знаков и их пространственно-фоновой основы обеспечивает уникальность художественного языка цикла «Бумага». Примерный ход рассуждений, выстраивающий драматургию такого типа ролика: неожиданное возникновение темы для рефлексии блогера из будней, постановка гипотезы, поиск доказательств. В ход идут статьи из Википедии, кадры

2. http://redmedusa.ru/

из фильмов, информация из популярных справочных пособий и т.д. Таким образом, достоверность представляемых автором сведений не определяет его популярность, ибо главное, чем привлекает блогер зрителя, – неожиданная форма и эффект подлинности. Опыты Мартелла породили волну вторичного подражательного творчества по мотивам цикла «Бумага».

Другой вид роликов «от Мартелла» – немногочисленные критические обзоры. Однако стратегия разбора кинофеномена для Мартелла лишь дань традиции. Он проанализировал причины популярности супергероев[3] по многочисленным просьбам аудитории, поскольку реакция на современное российское кино сегодня пользуется большим спросом. Например, неравнодушный к отечественному кинопроизводителю Федор Комикс в анимационных пародиях на советские мультипликационные фильмы с успехом использует приемы комической графики. В частности, его версии «Простоквашино», «Чебурашка», «Буратино» строятся как короткие репризы через дорисовки к каноническим эпизодам, длящиеся несколько секунд. Комический эффект основан на представлении альтернативной ситуации, реакции персонажа. Блогер использует повторяющуюся драматургическую конструкцию, пространство кадра стилизуется под компьютерную игру.

А вот анимация Сыендука (sndk; Дмитрий Карпов) – российского переводчика комикса «Рик и Морти», автора мультсериалов «Лежебокер», «Кстати», «Супер ниндзя домоседы» – строится на стереотипных постфольклорных моделях. Фильм «Айболит: Зомби-версия» наследует садистским стишкам, подстроен под стихотворный ритм сказки Корнея Чуковского, в «Теремнаторе» конфликт голливудского «Терминатора» переносится на отношения антропоморфных жилых строений, в основе пародии на фильмы о Бэтмене «Летучая мышца» и серии дидактических миниатюр из жизни российского студента «Лежебокер» – анекдотическая структура. Пародия на американский сериал «Черепашки-ниндзя» строится на том, что центральные персонажи – не супергерои, но социофобы. «Диванные ниндзя» – это маркировка блогера поколения, воспитанного Интернетом, и она пришлась по душе аудитории (серия получила свыше полутора миллионов просмотров).

Критическая стратегия Сыендука представлена и в другом типе сообщений: разбор сериалов и фильмов. В этой жанровой вариации ролика авторство выходит на первый план. Зачин-приветствие («Сыендучата»), как и редкая нецензурная лексика, в роликах Сыендука носит этикеточный характер. Сохраняя стиль сетевого дневника, блогер делится «наболевшим», предпочитая подчеркнуто неофициальный/альтернативный разбор в жанре репортажа-расследования.

Монтажная сборка, ритм и закадровый текст – инструментарий Сыендука весьма эффективен. Например, разбирая сцену из «Винни Пуха» Федора Хитрука, он рассматривает то, как работает в известной сцене обеда у Кролика закон обратной перспективы, сравнивая

3. «Почему все супергерои – отстой». Просмотр на канале блогера: https://www.youtube.com/watch?v=V9wHC-6v0MY

мизансцену с «Троицей» Андрея Рублева. А покадровый анализ элементов монтажной структуры в эпизоде полета Пуха с дерева позволяет ему выявить различные проявления авторской инстанции в экранном произведении. Качественный уровень разбора фильмов от Сыендука позволяет рассматривать деятельность блогера как альтернативную академической, актуальную и востребованную широкой аудиторией форму критического дискурса.

В сезоне 2016/1917 Сыендук представил аудитории ролики об отечественных анимационных сериалах «Ну, погоди!», «Простоквашино», «Аркадий Паровозов». «Маша и Медведь»: изнанка бренда» вышел на канале по следам двух пародий на известный мультсериал, одна из которых – «Маша и Медведь: 10 лет спустя» – даже спровоцировала скандал с правообладателем. Под прицелом блогера оказался и британский сериал «Свинка Пеппа». Проект видеообзоров оказался перспективным и стремительно набирает популярность. Так, «Бременские музыканты: разбор трилогии», размещенный в Интернете в декабре 2016 года, собрал за три месяца более двух миллионов просмотров. А пародия на заставку «Утиные истории» (первый сезон римейка сериала студии «Дисней» 1987 года стартовал в августе 2017 года) за два месяца получила 2,4 миллиона просмотров.

Популярность канала блогера-аниматора определяет уровень его компетенции в конкретном круге вопросов. Однако контркультурность ТО «420» и Сыендука, стёб «Красной медузы», похождения Желейного Медведя – все зиждется на карнавально-постмодернистском переиначивании любого официоза. При этом не важно, насколько этот официоз близок к правящей элите, госструктурам. В конце концов, если вернуться к идее национальной идентичности, то аналоги русскоязычной web-анимации можно обнаружить в древнерусских лицевых сборниках и лубочных картинках. Все, что советует реклама, внедряет кинематографический мейнстрим, все массовое – объект для глумления, деконструкции, которой блогосфера предается с видимым наслаждением, встречая горячее сочувствие зрителей. А что такого? В конце концов, чем идеология постмодерна (а блогосфера – это постмодерн в чистом виде) хуже правильных форм российского демократического реализма – от рекламы до новостей? ◆

Илья Бобылев

ВОЛШЕБНЫЕ ОЧКИ

Большой фестиваль мультфильмов: VR-анимация

Первые сеансы виртуальной реальности состоялись на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Конечно, лежащая в их основе практика движущихся панорам сложилась уже к концу XIX века, но парад иллюзий, ознаменовавший начало нового столетия, отличался беспрецедентной широтой и размахом.

В центре внимания был «Дворец мареорамы», его посетителей ждал грандиозный макет трансатлантического лайнера в натуральную величину. Воссозданный в мельчайших деталях пароход мог принять на борт около семисот пассажиров – добрую половину премьерного зала кинотеатра «Каро 11 Октябрь». Иллюзия путешествия по Средиземному морю возникала прежде всего благодаря морской панораме, проплывающей перед глазами публики. Пейзажи были написаны на холстах семисот пятидесяти метров в длину и пятнадцати в высоту, так что если продолжить аналогию с залом «Октября», то речь идет о тридцати экранах. Полотнища наматывались на бобины, расположенные по обеим сторонам корабля. Таким образом, за время круиза перед глазами зрителей прокатывалось порядка двадцати гектаров живописи.

Иллюзия путешествия имела не только пространственное, но и временно́е измерение. Если отплытие из Марселя происходило днем, то Венеция представала во всем великолепии иллюминированного ночного пейзажа, а Константинополь в розовом рефлексе утренней зари. За бортом путешественники видели воду, из трубы парохода валил дым, а щеки их овевал соленый бриз – вентиляция павильона была набита морскими водорослями, которые регулярно смачивались. Временами разыгрывалась стремительная штормовая интерлюдия. Ветер крепчал, клочья дыма метались меж зрителей,

под ногами катились канотье, и женский визг тонул в звуках парового свистка. Палуба ходила ходуном – театральная машинерия обеспечивала бортовую и килевую качку, а команда бросалась то выполнять очередной маневр, то на помощь страдающим от морской болезни.

Не меньшим успехом пользовалась Транссибирская железная дорога, устроенная в Русском павильоне, где посетители могли пересечь сибирские просторы на легендарном «Норд-экспрессе». Специальные механизмы имитировали тряску вагонов и движение поезда, а за окнами расстилалась панорама, выполненная акварельными красками на бумаге и состоявшая из нескольких планов, каждый из которых двигался со своей скоростью. Быстрее всех проносился транспортер, груженный щебнем, песком и валунами, он был расположен прямо под окнами поезда и создавал иллюзию железнодорожной насыпи. Следующим был установлен невысокий экран с нарисованными кустами, он двигался в два раза медленнее. За ним, еще в три раза медленнее, шел уже большой пейзажный экран, предлагая один вид за другим. Завершал динамическую композицию громадный семиметровый задник, он перематывался медленнее всех, неся на себе величественные горы, бескрайние леса и светящиеся дали. Так, под стук вагонных колес перед путешественниками проплывали вокзалы Челябинска и Омска, Красноярска и Иркутска, дикие степи и тайга, тоннели, мосты через крупные сибирские реки и сопки Маньчжурии. Завершив путешествие, зритель проходил в специальный выход и оказывался прямиком перед Китайским павильоном. Совокупная протяженность акварельной панорамы составляла без малого километр.

Реквизит VR-программы XI Большого фестиваля мультфильмов в Москве выглядел куда более скромным – три десятка комплектов из крутящегося барного стула и очков с наушниками. (В трех вагонах «Норд-экспресса», включая ресторан, помещалось всего на восемь зрителей больше и сеанс был на семь минут короче.) Ключевой компонент – очки Samsung Gear VR на базе смартфона Samsung Galaxy. Это некий компромисс между бинокулярной лупой-козырьком и маской для подводного плавания, в которой все поле зрения занимает экран мобильника, пристегнутый снаружи окуляров.

Таким образом, зритель с сосредоточенностью ювелира и решимостью аквалангиста погружается в глубины действа. Причем «решимость» здесь отнюдь не фигура речи, если иметь в виду пророчество о поглощении кино виртуальной реальностью. Может быть, оно уже начинает сбываться?

Скепсис и надежда

Пафос эксперимента всегда привлекателен гипотетической новизной результата. Между тем козыри «новой изобразительности» – возможность обзора на 360 градусов, изображение сферического пространства и интерактивность – вызывают скорее вопросы, чем энтузиазм. По

крайней мере, чего-то принципиально нового для кино нет ни в одном из них. Прием съемки на 360 градусов давно вошел в кинематографический обиход и используется по мере необходимости, что в фильме зрелого Ингмара Бергмана (финал «Фанни и Александра»), что во вгиковском дипломе Рустама Хамдамова. Если говорить об изображении сферического пространства, то фильм Виктора Косаковского «Да здравствуют антиподы!» (2011) не просто реализовал новую для кино пластическую концепцию, осмыслив соотношение движения камеры с внутрикадровым действием, но и продемонстрировал целый комплекс приемов, организовав их в единую художественную систему. Ну а базовый для виртуальной реальности принцип интерактивности просто не может быть серьезным вопросом художественной формы, поскольку противоречит принципу композиционной целостности, когда ни один из элементов не может быть заменен, так как приобретает уникальный смысл только в конкретном сочетании с остальными. По сути, любая композиция есть динамический процесс становления смысла и вся интерактивность сводится к сотворчеству, которое так ценил в зрителе Григорий Козинцев.

Программа VR 360 отличалась не только логикой подборки, дающей качественное представление об амплитуде приемов, но и собственной драматургией. Полный поворот кругом как отличительный признак VR 360 в качестве потенциальной возможности присутствует в каждом из фильмов, а вот драматургическая обусловленность – в считаных работах. В целом можно выделить два подхода. Один – повествование от первого лица, которое настаивает на пространственно-временной непрерывности и тяготеет к однокадровой структуре. В этом случае зритель либо прямолинейно перемещается в бесконечности, либо статичен и поворачивается вокруг своей оси. Другой подход – синтетический, исходящий из возможностей монтажа нескольких точек зрения. Особняком стоит проблема взаимодействия различных художественных систем.

Проблема перевода

В этом смысле показательны фильмы Теодора Ушева «Слепая Вайша» и «Между Петровым и Водкиным» Дениса Семенова и Натальи Севериной, экспериментальная работа, предлагающая интерпретацию авангардной живописи 20-х годов средствами виртуальной реальности.

Канадская «Слепая Вайша» – картина успешная, обласканная фестивальным вниманием, номинированная на «Оскар»-2017 в категории короткометражной анимации. Она создана по рассказу Георгия Господинова; заглавная героиня – девушка, которая одним глазом обращена в прошлое, другим в будущее. Настоящее недоступно ее восприятию – здесь она слепа, пришедшего просить ее руки молодого человека она видит либо сопливым мальчишкой, либо глубоким стариком; усыпанное вишнями дерево для нее только что пробившийся из

«Слепая Вайша», режиссер Теодор Ушев

земли росток и трухлявый пень. То же и во сне: она видит себя совсем юной и уже умершей, видит землю до начала времен с бредущими меж скал диплодоками и апокалипсис войн у подножий небоскребов. Поэтому основным композиционным приемом становится использование полиэкрана. Кадры, передающие точку зрения Вайши, разделены на две равные части, соответствующие правому и левому глазу героини. Вертикальную щель на стыке рамок просвечивает девственная белизна пустого экрана – небытие временно́го разрыва. Аномалия трагична. Ни о каком даре универсального знания, возмещающем потерю зрения, речь не идет. Господинов эффектно проходит по «изнанке» архетипа – в отсутствие настоящего способность видеть «до» и «после» теряет всякий смысл.

Изобразительно фильм решен в стилистике цветного эстампа. Ушев объединяет экспрессивную угловатость ксилографии и брутальный лаконизм линогравюры с присущим этим техникам резким контрастом черных и белых пятен. Плоскостность, заявленная при таком подходе, настолько сильна, что любые попытки создания трехмерного пространства обречены на провал. Не меньший диссонанс вызывает и невыдержанность стиля в изображении фигур, колеблющихся в амплитуде от геометризированной знаковости до вполне натуралистической ракурсности.

То же самое и в цветовом решении. Фабульная установка (глаза героини разного цвета, левый, обращенный в прошлое, зеленый, а правый – карий) позволяет строить колористическое решение кадров по принципу дополнительных цветов. Язык гравюры очень условен, все краски природы сведены к отношению черного и белого. Поэтому появление какого-либо цвета не должно противоречить изобразительной

драматургии. Необходимо отказаться от копирования красок природы, но достигнуто это далеко не везде.

Риторика, по плакатному напористая и экспрессивная, нивелирует остроту стилистической разноголосицы. Изображение приобретает убедительность средневековой народной картинки, соответствующей притчевому повествованию. Действие разворачивается сцена за сценой, словно рассказ в листах графического романа, в чем-то сродни диафильму.

Виртуальная версия решает задачи, не имеющие к сферичности 360 градусов никакого отношения. Ушев стремится дать зрителю возможность увидеть мир глазами героини. Действие разворачивается в ограниченном поле. Его обрамление стилизовано под верхнее и нижнее веко, зритель сидит в «кинозале» собственного глаза. Оглядываться смысла нет – кругом, как и положено, абсолютная чернота. Отличия от экранной проекции не принципиальны. Изменения касаются исключительно полиэкранных кадров. Смотреть их двумя глазами нельзя, изображение плывет, двоится, выходит из резкости. Однако стоит закрыть один глаз, и картинка нормализуется, если правый – то оба поля занимает изображение прошлого, если левый – то будущего. Эффект производит сильное впечатление, но композиционного оправдания полиэкрану уже нет. Надо сказать, что в книжном издании рассказа Господинова с иллюстрациями Ушева основная идея воплощается в самой структуре книги: стык страниц, выпадающий из семантического поля, материализует безвременье, в котором живет героиня.

Фильм Семенова и Севериной «Между Петровым и Водкиным» тоже был показан на множестве кинофорумов. Это первая часть трилогии «Культурная революция». Перед зрителем возникают работы Кандинского, Шагала, Малевича и Петрова-Водкина. Особенность интерпретации заключается в том, что авторы VR-репродукций исходят из эстетики иллюзорных замкнутых картин кругового обзора. Этот тип композиции возник в изобразительном искусстве на рубеже XVIII–XIX веков, и ни один из упоминаемых в фильме художников по своим взглядам не имеет к нему отношения. Режиссеры не учитывают законов композиции и построения пространства цитируемых произведений, а, пользуясь возможностями технологии, погружают зрителя в них, как в ванну. И если посмотреть на фильм с точки зрения взаимодействия художественных систем, это тот случай «перевода», авторы которого не владеют языком оригинала.

По осевой

С этим типом динамики массовый зритель хорошо знаком по компьютерной заставке «Сквозь вселенную» для защиты монитора от выгорания. Во всех случаях реализуется принцип однокадрового фильма, где точка зрения равномерно и прямолинейно движется в глубь пространства. Представленным работам одинаково присущи абстракция

«визуальных симфоний» и пафос широких, а потому крайне неопределенных философских высказываний.

Самым показательным фильмом такого рода выступает «Минотавр» Манро Фергюсона. Действие картины строится на постоянном перемещении сквозь бесконечную гомогенную среду вслед за парой снежинок-фораменифер, волосатых звездочек раковинных амеб, отбившихся от планктонной метели. Камера пролетает сквозь дрейфующую взвесь протоабстракций нарождающегося мира в бесконечном рукаве условного пространства. Возможность обзора на 360 градусов присутствует всегда, но, озираясь, можно пропустить главное. Цвет призван обозначать некое эмоциональное состояние, он же дифференцирует действие согласно либретто по семи эпизодам. Зритель последовательно проходит через рождение, детство, миссию, лабиринт, монстра, битву и смерть, переходящую в возрождение. Механистичность беспредметной среды особенно ощутима при шестиминутной продолжительности фильма, однако закольцованность композиции словно подразумевает выставочное пространство дремлющих мониторов.

Двухминутный китайский фильм «Перспективы» Дзэн Сяолиня и Янь Ляна состоит из четырех сюжетов, призванных стать аллегорией познания. При всей многозначности названия задача архаична и, по сути, исчерпывается иллюзией глубины. Все четыре сюжета находятся в достаточно размытом смысловом поле. Первые два эпизода демонстрируют инструменты познания: помещение библиотечного каталога и нейтринный детектор, в обоих случаях объем замкнут и условен. Пространство следующих сюжетов не ограничено, теперь перед зрителем уже не инструменты, а материал исследования. Сначала камера движется внутри спиралей молекулы ДНК, а затем – в бескрайнем просторе вселенной прямиком к загадочной галактике, чудесным цветком раскрывающейся навстречу. Фильм напоминает телевизионную заставку научно-популярной передачи, и такая интерпретация не далека от истины.

«Перспективы» – первый опыт использования новой технологии в рамках проекта «Красота науки», на счету которого в настоящий момент внушительный корпус видеороликов, призванных визуализировать мир химических реакций, физических явлений, молекулярного строения. Зрелищность тут имеет сугубо натуралистическую природу, что позволяет, по наблюдению Умберто Эко, говорить об эстетике ready-made. С точки зрения популяризации науки ценность подобных опытов неоспорима, но художественного измерения они не имеют. В этом дуэт Дзэн Сяолиня и Янь Ляна – зеркальный антипод Владимира Кобрина, который с помощью художественной образности воплощал на экране предельно абстрактные вещи, опираясь на комплекс исключительно культурных представлений.

Трехминутная картина Марка Циммермана «Стремление к дикой природе»[1] выделяется качественным драматургическим решением при минимальном использовании выразительных средств. Для зрителя это

1. В программе Russian VR Seasons фильм шел под названием «В поисках дикой природы». – *Прим. ред.*

«Приключения Ам Няма. Незваный гость», режиссер Артур Меркулов

стремительное движение вверх по оси съемки: он «стартует» с замусоренного городского асфальта и, с экспрессией «Формулы-1» пронесясь сквозь очистительный пламень лесного пожара, оказывается парящим в эмпиреях девственной природы над пейзажем, достойным Каспара Фридриха, причем даже несколько выше уровня птичьего полета. При всей незатейливости базовой идеи подкупает пластическая точность ее воплощения.

Радиальное движение

Этот тип фильмов так же тяготеет к однокадровой структуре. Отличие лишь в том, что зритель статичен, а действие разворачивается вокруг, и, чтобы быть в курсе происходящего, ему необходимо постоянно озираться. Таким образом, поворот на 360 градусов драматургически обоснован, и зрительская точка зрения приобретает большую свободу и естественность. В программе этот тип динамики представлен коммерческой компьютерной анимацией, ориентированной на детскую аудиторию, а потому действие и пространство достаточно конкретны и имеют внятные предметные формы.

Все эти качества демонстрирует «Незваный гость» Артура Меркулова, открывший, теперь уже в формате VR 360, седьмой сезон популярного сериала «Приключения Ам Няма». Монстрик-сладкоежка Ам Ням напоминает большое зеленое яблоко с огромными глазами и чемоданом зубастой пасти. Изначально он герой игры Cut the Rope, удостоенной премии Apple Design Awards, лауреат BAFTA-2011.

История «Незваного гостя» начинается с интригующей коробки, доставленной к дверям героя. В ней оказывается существо, как две капли воды похожее на Ам Няма, но гораздо меньших размеров. Незваный гость помимо неуемного темперамента оказывается таким

же любителем сладкого, как и его мягкосердечный хозяин, и после головокружительных эскапад по жилищу Ам Няма завладевает-таки праздничным тортом, от которого радушному хозяину достается всего лишь кусочек.

Действие представляет собой кавардак, учиняемый по периметру комнаты. Зритель, место которого определено ровнехонько в центре, только успевает поворачиваться, чтобы следить за ходом событий. Он оказывается перед выбором – на ком из героев сосредоточить свое внимание. Можно следить за шебутным гостем, сокрушающим все на своем пути, а можно за озабоченным Ам Нямом, проворно убирающим последствия разгрома. Правда, в связке наблюдать за ними гораздо занимательнее, чем порознь. Если рассчитывать на неоднократные просмотры, то такое решение внесет некоторое разнообразие и не позволит серии наскучить слишком быстро.

Двумя фильмами представлен признанный мастер компьютерной анимации Эрик Дарнелл. Он хорошо известен массовому зрителю «Муравьем Антцем» и «Мадагаскаром» с целым букетом сиквелов. В программу вошли его последние, теперь уже виртуальные, работы: «Вторжение!» и трехминутный тизер нового фильма «Астероиды!» Помимо того что обе картины чрезвычайно показательны для такого динамического типа, они обладают одной важной особенностью – в них драматургически обыгрывается внутренняя точка зрения.

В «Астероидах!» зритель находится в салоне космического корабля. Единственный источник освещения – огромный, во всю стену иллюминатор. Глубокие падающие тени дают эффекту присутствия особую убедительность, побуждая к поискам собственной. Ситуация продумана и имеет остроумное решение – местоположение наблюдателя перекрывает тень глобуса, стоящего перед иллюминатором.

Оба фильма начинаются одинаково, со знакомства зрителя и героя. В «Астероидах!» это инопланетная собачка, которая, едва появившись в салоне корабля, облаивает незнакомца и, лишь порычав и обнюхав, наконец-то успокаивается, а потом и вовсе забывает о нем. Во «Вторжении!», где действие разворачивается посередине замерзшего озера, первым появляется заяц. В отличие от собачки, он сразу настроен чрезвычайно доверительно и, дружелюбно обнюхав пришельца, приглашает поиграть, по-собачьи отскакивая и припадая на передние лапы. Заяц не прост, ибо дает зрителю свободу выбора: считать ли себя столь обаятельным человеком или попросту таким же, оказавшимся на льду, зайцем. В обоих случаях дальнейшее развитие событий подтверждает действенность экспозиции. Так, в «Астероидах!» зритель остается сторонним наблюдателем обычной бытовой сцены – помывки иллюминатора, – которая обрастает фантастическим количеством перипетий. Во «Вторжении!» все иначе: здесь зритель, будь он хоть заяц, хоть человек, находится в эпицентре происходящего. Правда, он довольно безынициативен, и трудно сказать, чем бы кончилось дело, не обзаведись он в самом начале столь полезным знакомством.

Именно на фильмах Дарнелла наиболее отчетливо вырисовываются особенности восприятия, характерные для адептов VR. Прежде всего, новому зрителю свойственна дефилирующая точка зрения. Не отказываясь от возможностей круговой панорамы, Дарнелл выделяет сектор обзора, исходя каждый раз из конкретных условий. Именно сектор создает те комфортные условия, в которых взгляд человека обладает столь необходимой для интерактива мобильностью, сохраняя при этом свободу и естественность. Другой важный момент – те изменения, которые претерпевает процесс отождествления с героем. В силу пространственных качеств этот процесс становится гораздо конкретнее, принимает ролевой характер, позволяет с большей скоростью преодолевать большую меру условности. Однако если вдуматься, то оба обстоятельства закономерно вытекают из практики видеоигр.

Сложная точка зрения

Когда речь заходит о синтетической точке зрения, решающим выразительным средством становится монтаж, а соответственно можно говорить о методологии, осмысленной традиционным кинематографом. Варианты такого подхода были представлены в трех фильмах программы.

Пожалуй, самый ординарный подход демонстрирует новая работа Владимира Пономарева «Куми-Куми в 360. Фокус-покус». Это очередной эпизод популярного 3D-сериала, созданного в технике флэш-анимации, ровесника «Приключений Ам Няма».

Трое героев гонятся за драконом, похитившим их любимца. Они преодолевают типичные для видеоигр испытания: прыгают по хищным рыбам-кочкам, пролетают сквозь тоннель, мчатся на доске по крутому снежному склону. Интерактивность сводится к сюжетной развилке, когда зритель выбирает, за кем из друзей ему последовать. При всех сценарных достоинствах сериала появление виртуальности ничего принципиально не меняет.

Другое дело два фильма, эффектно завершающие программу: без малого шестиминутный «Сонар» Филиппа Мааса и Доминика Стокхаузена и четырехминутное «Время первых VR 360» Александра Горохова. Помимо общей для авторов установки на реалистическое изображение они активно используют синтез внешней и внутренней точек зрения, игру крупностей и ракурсов, монтаж. Здесь можно сказать, что применение традиционных выразительных средств в новых технических условиях дает-таки некое художественное качество, в котором брезжит абрис новых жанровых форм.

Действие «Сонара» разворачивается в среде принципиально безвоздушной и бесконечной. События в равной степени могут происходить как на дне океана, так и в темноте неизведанных космических глубин. Для выразительности VR 360 важны определенные физические качества фабульного материала, отношения предмета и пространства. Батискаф, который с тем же успехом может оказаться космическим дроном, планомерно, словно в порах гигантской пемзы, движется по

нескончаемому лабиринту. Невесомость – отсутствие верха и низа – выступает мотивировкой дезориентации, которая приобретает в «Сонаре» сюжетное значение. Трехмерный лабиринт – идеальный материал для переживания пространства в единстве зрительных и двигательных ощущений. Условность довольно высока. Герой либо находится внутри аппарата и осматривает систему таинственных пещер через иллюминатор, либо видит движение батискафа со стороны. На общем плане аппарат мелькает то в конце очередного тоннеля, то в арке случайного просвета. Разнонаправленные перемещения не хаотичны, движение строит пространство знакомыми кинематографическими методами. Затемнения глухих стенок и тупиков способствуют монтажным сопоставлениям, маскируя склейки, создают иллюзию непрерывного кадра. И в то же время побуждают к поискам выхода.

Нарастание клаустрофобического эффекта ведет к кульминации. Нейтральное по жанру повествование оборачивается дурным сном, едва только смена крупности позволяет рассмотреть фактуру лабиринта – застывшую в гримасе ужаса лаву человеческих лиц.

«Время первых VR 360» в рамках программы Russian VR Seasons демонстрировалось на многих фестивалях. Работа представляет собой ключевой эпизод одноименного фильма – выход человека в открытый космос, очищенный от всякого рода перипетий и лишних деталей. Зато здесь ярко раскрывается метафорический потенциал сюжета.

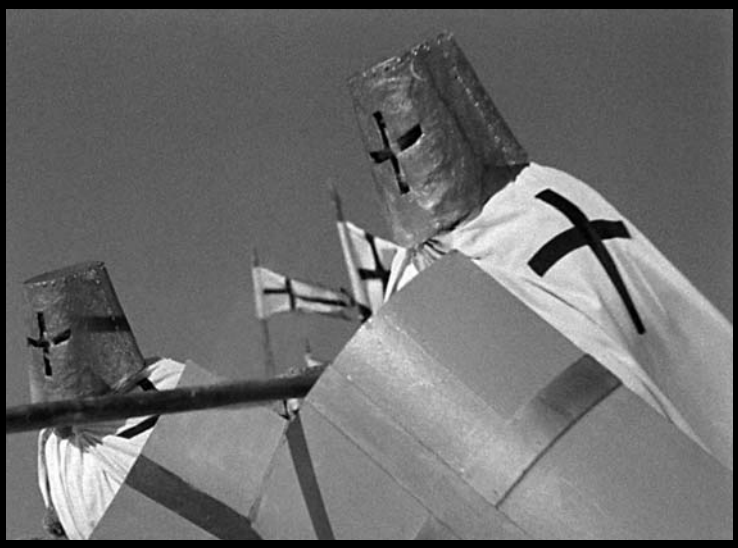
Однако парящим в открытом космосе зритель оказывается далеко не сразу, этому предшествует лаконичное повествование. Действенная экспозиция – взлет ракеты – обладает подчеркнутой слитностью единого кадра, синтезом движения камеры и внутрикадрового действия. Подъем по спирали вдоль замершей на старте ракеты заканчивается лишь у самой вершины корабля, оставляя его далеко под ногами. Зритель ведóм, но лишь до той точки пространства, где его инициатива будет иметь художественный смысл. И не требуется чрезмерных усилий, чтобы предсказать: стартовавшую ракету он будет провожать взглядом, постепенно запрокидывая голову.

Сам выход в космос осуществлен в «режиме прямой речи» – зритель медленно, головой вперед выбирается из чрева космического корабля. И тут же взгляд со стороны – общий план парящего в невесомости человека. Это новорожденный, пуповиной кабеля еще сохраняющий связь с материнским организмом. Аналогия кажется банальной, эффект дежавю очень силен, но таким же сильным оказывается и произведенное впечатление. Архетип рождения знаком и парадоксален одновременно. Новая технология усиливает контраст натурализма чувственных ощущений и остроты метафоры. Не будет большой натяжкой говорить здесь о риторике хайку, когда обманчивая простота западает в душу, отзываясь эхом возникающих смыслов. ◆

Андрей Звягинцев

Первое, что пришло на ум – без оглядок на энциклопедические или киноведческие записки, не промысленное, без осознания значения художественного вклада в историю кино, а в буквальном смысле первая спонтанная реакция на предложение «Искусства кино», – выскочившее из детства воспоминание: эпизод нашествия тевтонских рыцарей верхом на конях в ровном ритмичном покачивании под музыку Прокофьева. Вот, пожалуй, одно из сильных моих впечатлений-воспоминаний, связанное с фильмами Эйзенштейна. Могучий образ и великая музыка, они так тесно сплелись в этом впечатляющем эпизоде, что воздействовали на детское восприятие с пугающей силой неотвратимости и мощи этого обезличенного воинства. Это уже потом – во взрослом взгляде на это – видишь, что на головы актеров надеты чуть ли не ведра; видишь и картонные декорации, и деревянные мечи, видишь и то, как незатейливо скроен пропагандистский исторический миф. Но и в этом состоит огромный талант Эйзенштейна как создателя мифов: многие его образы вопреки реальным и даже документальным фактам определили визуальный образ тех или иных событий.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»



Антон Уткин

В ОТСУТСТВИЕ ХУДОЖНИКА

Генеалогия VR

Томительное тревожное ожидание нового художественного средства, технологического изобретения, которое продолжит путь, начатый кинематографом больше века назад, предвосхитил Антонен Арто. Обнажая в своем сборнике «Театр и его двойник» смысл театрального процесса, он впервые упоминает réalité virtuelle – «виртуальную реальность», «потенциальную реальность» – еще в 1930-х. Речь идет еще не о технологиях; однако Арто, в своих записках объяснявший возможность радикально нового, очищенного от условностей зрительского опыта, оказался куда большим провидцем, чем поздние теоретики и экспериментаторы жанра.

В «Дамокловом мече», огромной инсталляции, которую Айвен Сазерленд собирал в университете Юты на протяжении 1960-х, автор пытается уследить за взглядом зрителя и создать эффект телеприсутствия, изобретательно подсовывая примитивные фото- и видеоматериалы. Но до идей Арто ему еще далеко. Это всего лишь первые, очень важные для последующих десятилетий шаги в области компьютерной графики и интерфейсов взаимодействия со зрителем, но не более того.

«Сенсорама» Мортона Хейлига, появившаяся в те же 1960-е, отправляла зрителя в стереоскопическое велопутешествие по улицам Бруклина – уже с ветерком, тряской и звуками. Это «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», только в виртуальной реальности – еще не вполне искусство, но уже чрезвычайно впечатляющий неискушенного зрителя опыт. Все циклично: следующую остановку «виртуальная реальность» сделает в виде томительного и тревожного ожидания, но уже в научной фантастике 1980-х. Тут было множество авторов, но прозорливей всех оказался Уильям Гибсон, сделавший на текстах о виртуальной реальности и киберпанке

имя и карьеру. Спустя тридцать лет и несколько поколений устройств виртуальной реальности Гибсон окончит полувековое томление, когда инженеры Google дадут ему попробовать свежий прототип своих VR-очков, и благословит виртуальную реальность: «Я пробовал большую часть поколений VR, начиная с VPL (1984. – *А.У.*), когда каждый пиксель был размером с вашу голову, но вот вчера она по-настоящему заработала». Исторический момент запечатлен на фото: вот суховатый старик в клетчатой рубашке и жилете смешно тянет шею, вглядываясь в очках виртуальной реальности во что-то незримое, а вот он, мечтавший и писавший об этом десятилетиями, снимает очки, и видно, как он ошеломлен и обрадован.

Многие попытки описать этот опыт – а любой сенсорный опыт плохо описывается текстом, если читатель хотя бы раз с таким опытом не сталкивался, – моментально сводятся к чисто технологическому перечислению: шлемы, экраны, пиксели, трекеры. Это настолько же наивно, насколько наивной будет дискуссия о мультиканальном звуке в кинозале, способах цветопередачи или оптимальном размере киноэкрана. Совершенно естественные и временные проблемы роста – отсутствие и лексикона, и теоретической базы, и, наконец, культурологического дискурса. Пока коммерчески ориентированные создатели VR ищут «приложение-убийцу», некую игру-опыт, эдакий тетрис, который, по их мнению, должен вывести VR из стартовой убыточности в повседневность и прибыльный мейнстрим, самой индустрии очень не хватает своего Эйзенштейна.

Осмыслять есть что: по заветам Арто современное VR-оборудование добирается до нашего кроманьонского ума охотника-собирателя, вызывая парадоксально близкий к реальности букет переживаний. Сидящий в кинозале зритель лишь в самые острые, мастерски срежиссированные моменты, совпадающие с собственным личным опытом, на считаные мгновения полностью теряет окружающий контекст (темнота, дыхание и шорохи соседей, ощущение телесного присутствия в кресле) и «проваливается» в картинку. В остальное время мы ерзаем в темноте, все время находясь за один уровень абстракции до кинополотна. Сенсорная депривация, создаваемая шлемом VR, моментально включает в нас того же самого охотника-собирателя, который испытывает примерно ту же гамму переживаний, что и человек, оказавшийся в условно безопасном, но незнакомом месте: «Где я?»

От сенсорной депривации – вернее, сенсорной локализации, когда зрение и звук ловко подменяются синтетическим изображением, – до сенсорной перегрузки буквально один шаг. Этим пользуются многочисленные авторы «тяп-ляп хорроров», которые в 2017-м буквально забили все магазины приложений для виртуальной реальности: трехмерные объекты, с воплем прыгающие из темноты на зрителя, который находится внутри виртуальной реальности, моментально пробивают кроманьонский опыт куда-то еще ниже: срабатывает «рептильный мозг» – и зритель моментально отпрыгивает. Это бесконечное

«прибытие поезда», неизменно заставляющее отшатываться, в какой-то момент подняло небольшую волну гнева среди журналистов, обозревающих VR. Те попросили уважаемых производителей VR-хорроров перестать давить на одну и ту же кнопку, поскольку в некоторых случаях зрителю приходится по нескольку раз за минуту снимать шлем и переводить дух. Жутко громко и запредельно близко – виртуальная реальность убирает любые барьеры и абстракции между зрителем и воспринимаемой им средой. Это порождает целую палитру причудливых следствий, которые в сумме претендуют, как минимум, на статус нового вида визуального искусства.

Описанный эффект присутствия вкупе с постоянным риском сенсорной перегрузки убирает одну из основных проблем современного «плоского» визуального опыта, будь то кино, игры или различные виды визуальных инсталляций, – необходимость в каждый момент перекрикивать предыдущий визуальный опыт зрителя и постоянно «развлекать» его, перегружая яркими мельтешащими картинками. В VR зритель может с огромным интересом несколько минут подряд разглядывать небольшое помещение с ограниченным набором объектов – и опыт, и поведение здесь очень похожи на музейное разглядывание, с той лишь разницей, что в VR не возбраняется «брать в руки» и «трогать» все причудливое, что встретилось на пути. Таким неочевидным образом виртуальная реальность впервые за несколько десятилетий эволюции человеческого визуального опыта становится поводом не просто посетовать на все ускоряющийся «аттракционный террор», напротив – увидеть действенную «тихую» альтернативу голливудским блокбастерам и играм категории AAA. Если провести параллель, то можно сказать, что в VR прекрасно работает скупая выразительная палитра независимого кинематографа, а любые попытки «усилить» происходящее несут в себе риск моментально, буквально за секунды укачать зрителя. Мозг, регистрирующий расхождения между сигналами вестибулярного аппарата и глаз, начинает думать, что организм сильно отравлен, и провоцирует рвоту.

Теряется и монтажность, и сам монтаж – на плоском холсте внимание зрителя в лучшем случае срежиссировано, в худшем отдано на откуп зрителю, которому приходится отыскивать глазами ключи к пониманию происходящего. Виртуальная реальность фиксирует нашу телесность, уничтожая необходимость в монтажных склейках, да и в самом монтаже. Все воспринимается через условные размеры собственного тела, из «глаз», от первого лица, и локализуется такое внимание точно так же, как в спортивных играх или в иммерсивном театре – в основном при помощи заранее оговоренных маркеров (различного рода спортивные мячи, форма, прочая атрибутика) и звука. С обновляющейся практикой VR, которая далеко не исчерпывается симуляциями нашего привычного опыта, механизмы локализации и фокусировки зрительского внимания требуют дальнейшего изучения. Как сориентировать зрителя/игрока, который оказался в XXI веке в теле

антропоморфного андроида на космической станции где-то в кольцах Сатурна (VR-игра *Lone Echo*, 2017; Ready At Dawn)? На подобные вопросы постепенно появляются ответы, но они из сфер, близких скорее к повседневному человеческому опыту, нежели к искусству: это когнитивная психология, психоакустика, проектирование пользовательского опыта (user experience) и т.д.

Всякий разговор об этой новой среде, успешно миновавший технические подробности, неизбежно выруливает на довольно практичный вопрос: «Это больше кино или игры?» У среды на этот вопрос нет четкого ответа, у ее теоретиков тоже. Верно нечто среднее. Если оставить чисто прикладные нужды, которые быстро и успешно осваиваются различными видами бизнеса – а он может быть каким угодно: впечатляюще реализованного трехмерного моделирования до порнографии, которая в VR переживает робкий, но довольно стремительный ренессанс, – предлагаемый массовому пользователю опыт находится где-то на условной шкале между «интерактивной игрой» и «линейным нарративом» (с самыми различными вариациями).

Из-за уже сенсорной перегрузки и отсутствия монтажа в его кинематографическом понимании компьютерные игры практически никогда не срабатывают в VR при помощи прямого переноса – этот несколько парадоксальный факт далеко не всегда очевиден обывателю; игры для виртуальной реальности приходится перепридумывать практически с нуля. То же самое касается и кинематографа: гарантированно работает только очень неторопливое «инди-кино от первого лица», как, например, сорокаминутный эпизодический VR-фильм Miyubi (2017, Felix&Paul,), слегка пошумевший на прошедшем «Санденсе» и теперь доступный для пользователей Oculus, – неспешный, изобретательно сделанное мокьюментари, снятое от лица вымышленного японского

На съемках фильма «Хардкор», режиссер Илья Найшуллер

робота, похожего на R2-D2 из «Звездных войн», который попадает в американскую семью в 1982 году. Любой яркий киноаттракцион от первого лица, вроде «Хардкора» (2015) Ильи Найшуллера, в VR моментально укачает зрителя – в частности, поэтому кинематограф в VR требует осмысления. С так называемым *cinematic VR* связаны большие ожидания и самой VR-индустрии, и кинематографа; практически все крупные кинофестивали обзавелись своими VR-секциями, которые собирают самые значимые работы за отчетный период, но очевидно, что именно эта часть среды ждет пионеров.

Одна из основных надежд, вызванных грядущим массовым внедрением VR, касается современного городского жителя, точнее, его постоянно сокращающегося ареала обитания. Еще несколько лет назад наши соотечественники перемещались по большему количеству пространств, чем сегодня. Сейчас типичный горожанин, раз-два в год отвлекающийся на непродолжительный отпуск, в остальное время путешествует буквально между полудюжиной локаций, пользуясь общественным транспортом и автомобилями. Плоские экраны на какое-то время дают ощущение «заныривания» в другой контекст, но оно практически моментально прекращается с выключением экрана: (кино) зрительский опыт не вполне коррелирует с прямым опытом, полученным от новых путешествий. В виртуальной реальности практически сразу возникает эффект переноса, при этом сам опыт может быть и фотореалистичным, и сколь угодно абстрактным. Эффект телесного присутствия моментально закрепляет его как что-то действительно происходившее с нами: «Я там был!» Современная психиатрия уже вовсю экспериментирует с VR при лечении фобий, тревожного расстройства, посттравматического расстройства и т.п. при помощи современных

игровых практик. Здесь грань между наукой и искусством стирается, остается только чистое переживание.

Сейчас виртуальная реальность находится в том романтическом историческом промежутке, когда первые пользователи уже успели разобраться с технологией, настроили свои производственные и исследовательские циклы, формально приняли VR как новый вид искусства и как новое направление игровой индустрии. Кажется, до массового принятия VR остается всего один шаг. В этом смысле провидческим выглядит релиз спилберговского «Первому игроку приготовиться» – фильма по бестселлеру Эрнеста Клайна, подростковой книге 2011 года. Она написала до появления первых доступных VR-устройств, но предвосхитившей мир будущего, в котором большую часть времени герои проводят в портативной (если не сказать «мобильной») виртуальной реальности.

Именно на 2018 год назначен выход сразу нескольких недорогих мобильных VR-очков – массовому игроку/зрителю больше не понадобятся ни тяжелые шлемы, ни провода, ни дорогостоящие компьютеры, необходимые, чтобы в шлемах появилось изображение. Это конец цикла, когда в нашу жизнь пришли переносные электронные экраны. Буквально за два десятилетия мы прошли путь от первых мобильных экранов с кнопками, через сенсорные экраны, не требующие клавиатуры, до носимых экранов, надеваемых непосредственно на голову. Абстракция «экрана», с которой мы сосуществовали более сотни лет, заканчивается – вернее сказать, растворяется в непосредственном и более естественном для homo sapiens опыте, который интимен, телесен, максимально приближен к реальности и лишен промежуточных барьеров. Сейчас эта среда испытывает и болезни роста, и острую нехватку своих первопроходцев. Ирония в том, что с технологической частью виртуальной реальности все более или менее пока предсказуемо. VR требуются именно пионеры–творцы, что доказывает и ассортимент магазинов VR-приложений, и VR-секции передовых кинофестивалей. VR нужны свои герои – уже не инженеры, а поэты. ◆

Тимур Бекмамбетов:

«КИНО – ЭТО СЕЛФИ РЕЖИССЕРА»

Беседу ведет Юлия Гулян

Автор «Дозоров» и нового «Бен-Гура», продюсер «Горько!» и «Хардкора» Тимур Бекмамбетов — еще и изобретатель нового формата Screen Life, когда все действие фильма разворачивается на мониторе компьютера. После пробного камня — спродюсированного им хоррора Левана Габриадзе «Убрать из друзей» — Бекмамбетов снял собственный фильм в этом формате. «Профайл» отобран в программу Берлинале «Панорама».

Юлия Гулян. Учитывая сюжет – британская журналистка выдает себя за новообращенную мусульманку, чтобы расследовать методы онлайн-вербовки ИГИЛ[1], – формат Screen Life как нельзя лучше подходит для «Профайла».

Тимур Бекмамбетов. Новый фильм не повторение эксперимента «Убрать из друзей»: «Профайл» перерос экстравагантность формата. Его зрители быстро забывают о форме и погружаются в мир героини. Иным способом рассказать эту историю было бы просто невозможно, другой язык не был бы для нее аутентичным. «Убрать из друзей» был скорее тестом новой формы. Аудитории, разбирающейся в кино, это показалось одноразовым формальным экспериментом. С тех пор прошло почти три года, и я надеюсь, что для всех, кто видел «Убрать из друзей», станет сюрпризом эволюция языка этого формата.

Юлия Гулян. Главная героиня «Профайла» – профессиональный журналист; тем страшнее следить за тем, как она поддается обаянию вербовщика ИГИЛ, с которым общается только по Интернету. Получается настоящая история Дракулы: герой-вампир настолько очарователен, что все в него влюбляются против воли.

Тимур Бекмамбетов. На этом и строится их технология рекрутинга. В начале фильма героиня изучает инструкцию

1. Организация запрещена в России.

вербовщиков. Вербуют в основном молодых людей. Меркантильные ценности их мало волнуют. Богатство, популярность – все то, чем наполнен сегодня наш мир, – для них недостижимы. И тогда они находят выход из этой пустоты в мире реальных поступков харизматичных лидеров-террористов. Им кажется, что там нет лжи, свойственной нашей цивилизации. Самое удивительное, что влюбленность, которая произошла с героиней, передается зрителю: это он неожиданно для себя теряет контроль. Я хотел, чтобы сама магия кино заколдовывала зрителя, и зритель вместе с героиней, постепенно запутываясь, терял ориентиры.

Юлия Гулян. Для вас редкость такие острополитические темы. Вспоминается только ваш дебют «Пешаварский вальс».

Тимур Бекмамбетов. Политические вопросы меня интересовали только потому, что они интересуют мою героиню. Я не считаю наш фильм политическим. Да и в «Пешаварском вальсе» было про людей, не про политику.

Юлия Гулян. Тем не менее «Профайл» попадает именно в Берлин – на самый политический заостренный кинофестиваль в мире.

Тимур Бекмамбетов. Возможно, отборщики увидели в первую очередь политический аспект в «Профайле». Но для меня политика – лишь профессия героини, а не тема фильма! Главные переживания героев связаны с пустотой, одиночеством в современной цивилизации. Распространение радикализма объясняется не его силой, а нашей слабостью. Мы впустили в себя страх и тем самым помогли этому явлению вырасти в грандиозную проблему. Журналисты, политики, интеллектуалы – мы все греем эту тему своим вниманием… Это проблема даже не столько Ближнего Востока, сколько Западной Европы. Многие участники этой трагедии никакого отношения, например, к Сирии не имеют. Это ребята, которые выросли на улицах Парижа, Лондона, Мадрида, Берлина, слушали песни рэперов и обожают пасту Nutella. Как так вышло? Чьи они? В общем, аудитория этого фильма – неравнодушные. Те, кто хочет разобраться в мире, который нас сегодня окружает, и сделать свой собственный выбор.

Юлия Гулян. Вопрос потери идентичности напрямую связан с Интернетом. Во «ВКонтакте» закрываются группы, опасные для детей. В другом вашем, уже продюсерском, проекте Search, премьера которого состоится на фестивале «Санденс», отец в поисках пропавшей дочери-подростка забирается в ее компьютер и понимает, что «потерял» ее уже много лет назад. По крупицам – файлам на диске, переписке, выложенным видео – он восстанавливает и ее портрет, и картину того, что произошло.

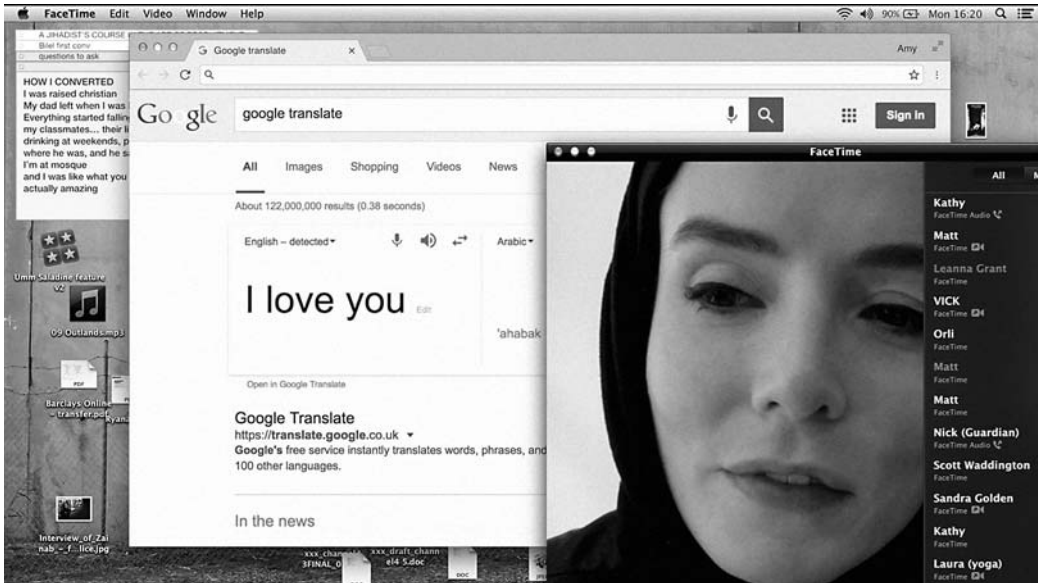
Тимур Бекмамбетов. Наверное, это вообще смысл нашего существования – понимать, кто мы есть. Кто-то определяет себя через поступки, кто-то через деньги, а кто-то через дружбу… Так было всегда, просто с появлением Интернета процесс самоидентификации стал более интенсивным. Раньше я получал реакцию только от близких людей, а сегодня в Интернете появилась возможность измерить себя миллионами

«друзей». Раньше у меня было три друга или семь… или двадцать. Благодаря им я все понимал о себе. В Интернете происходит инфляция ценности контакта. Психологи недавно поняли, что даже такая распространенная вещь, как селфи, оказывается, существует не для того, чтобы выразить себя, а для того, чтобы через реакцию подписчиков на твой пост понять, кто ты есть. Кино – это селфи режиссера, который ждет зрительской реакции, чтобы через нее понять: кто он?

Юлия Гулян. Поэтому вы хотите перенести современные истории туда, где все мы проводим уже большую часть жизни, – на экраны компьютеров и гаджетов, в формат Screen Life?

Тимур Бекмамбетов. Сначала был театр, потом появилось кино, и это стало невероятным достижением – появилась возможность навсегда зафиксировать события. На смену немому кино пришел звук, потом цвет, компьютерная графика. Это все огромные ступени в кино и «сторителлинге». А Screen Life фиксирует изменения совсем другого порядка. Во-первых, мы вообще больше не говорим про физический мир, про физическую реальность. Перед нами мир переживаний, но связанных с физическим миром очень опосредованно, да и то не всегда: сейчас толком и не разберешь, где в Интернете бот, а где человек. А самое интересное в Screen Life – ты оказываешься внутри рассказчика. Раньше для этого использовались внутренние монологи. Или музыка, ведь саундтрек часто выполняет функцию интерпретации внутреннего мира героя. В нашем случае, когда видишь экран компьютера, ты считываешь внутренний мир героя уже не напрямую, а через его поступки. Видишь каждую паузу, движение мысли, как человек сначала пишет одно, потом стирает и пишет другое. Или, например, героиня стерла фотографии своего парня, чтобы сохранить свой новый романтический интерес. И мы видим процесс принятия этого решения. Это совершенно другой язык, однако он функционирует по тем же законам. Как Аристотель завещал, так мы и рассказываем, тут ничего не поменялось. Но форма принципиально другая, так как Screen Life рассказывает про другой мир.

Выпуская фильмы Screen Life, мы наблюдаем удивительный эффект: реакция зрителя на них на порядок острее, чем на любой традиционный фильм. Зрители очень живо на это реагируют уже только потому, что моментально узнают свои страхи и переживания. Все узнаваемое: то, как ты себя ведешь за компьютером, какие манипуляции производишь, какие у тебя происходят микрособытия на экране. Например, в самый напряженный момент фильма выпрыгивает уведомление о том, что ваш диск переполнен и нужно что-то удалить, чтобы дальше жить. Это что-то бытовое и символическое одновременно. История «Профайла» про журналистку, которая выдает себя за другого человека, – это же shape shifting, жизнь под маской. В традиционном театре это была бы маска. В Screen Life все традиционные приемы драматического искусства получают иное воплощение.



«Профайл», режиссер Тимур Бекмамбетов

Юлия Гулян. Получается, в Screen Life камера обращает свой взгляд от внешнего мира к человеку, смотрящему на этот мир.

Тимур Бекмамбетов. Да, только камеры тоже нет. Если говорить про «Профайл», то в 50 процентах хронометража мы даже не видим лица актрисы, и для меня это самые интересные зоны. В традиционном кино мы понимаем, как считывать эмоции, оценки, реакции человека по его мимике, жестам. Но Screen Life учит нас понимать, что происходит с человеком не по движению его глаз, а по движению курсора. Это хореография открывания/закрывания окон и папок. Характер движения курсора – нервное, ритмичное, сумбурное или продуманное. Эти характеристики выражают персонаж в той же степени, что его мимика и голос. Мне было важно подтвердить это на практике, проверить на реакции зрителей.

Разумеется, остается и традиционное мизансценирование кадра, потому что есть веб-камера, которая снимает и самого героя, и материалы, которые он получает. То есть привычная камера существует, но она взаимодействует с языком Screen Life. В «Профайле» есть сцена, когда героиня открывает видео, где над женщиной заносят нож, и в этот миг раздается звонок… Видео останавливается – это уже язык не кино, а Screen Life: он взаимодействовал с содержанием окна видео, но и интерпретировал его. Обычно использование хроникальных кадров, found footage, – это традиционный постмодернистский прием, но мы его используем еще и внутри другой реальности, что добавляет силы этому языку. Наверное, это уже постпостмодернизм.

Юлия Гулян. Здесь и монтаж полностью внутрикадровый. Как теперь манипулировать вниманием, при этом не меняя рамку кадра?

Тимур Бекмамбетов. Тут было два разных пути. С самого начала я сформулировал для себя некие правила Screen Life: не должно быть монтажа

«Убрать из друзей», режиссер Леван Габриадзе

и не должно быть ощущения, что это кино. Поэтому у нас нет видимого монтажа, чтобы сохранить ощущение подсматривания за чьим-то монитором. А в Search[2] создатели пошли по другому пути, нарушая эти придуманные законы, – там герои осознанно создают визуальный контент. Соответственно есть монтаж в традиционном понимании. Это путь более нарративного кино, и он тоже работает.

Юлия Гулян. Уже есть опыт хоррора («Убрать из друзей»), триллера («Профайл», Search), на подходе комедии Liked[3] и «Днюха!»[4]. Что дальше?

Тимур Бекмамбетов. У меня вопросов больше, чем ответов. Моя цель – как можно больше людей втянуть в эту творческую дискуссию и в процесс создания разных Screen Life фильмов. Я уверен, что совершенно любые истории в любых жанрах могут быть рассказаны на этом языке. Фэнтези, исторические картины… Сейчас мы готовим с Михаилом Зыгарем мультимедийный проект «1968» о том, что происходило каждую неделю в 1968 году. Это был удивительный год: восстание студентов в Париже, события в Чикаго, выступления на Красной площади против танков в Праге. Появился «Макдоналдс»… Мы делаем вид, что тогда был Интернет, и на языке Screen Life рассказываем о тех событиях. Для поэзии это тоже идеальная форма. Я имею в виду поэзию, близкую к экспериментам 1920-х годов, когда футуристы соединяли тексты с изобразительным искусством. Этот язык способен передать малейшие движения души через текст. Наконец, Screen Life – идеальный инструмент для массового творчества.

Юлия Гулян. Потому что все инструменты буквально под рукой.

Тимур Бекмамбетов. Да, ничего не нужно, кроме желания высказываться. Я уверен, что многие захотят записывать и редактировать свою жизнь. Мы создали не только программу-рекордер, но и программу

2. «Поиск» (Search, 2018), режиссер Аниш Чаганти, продюсер Тимур Бекмамбетов. – *Здесь и далее прим. ред.*

3. «Лайкнутый» (Liked, 2017), режиссер Мария-Льюис Райан, сопродюсер Тимур Бекмамбетов.

4. «Днюха!» (2017) – фильм Романа Каримова, сопродюсер Тимур Бекмамбетов.

для монтажа этих записей. Я уверен, что, выпустив, скажем, двадцать фильмов на таком языке, мы воодушевим других кинематографистов на собственные эксперименты.

Юлия Гулян. Получается, основным каналом для потребления таких фильмов будет уже не кинотеатр, а какая-то онлайн-платформа? Где вообще логичнее смотреть фильмы на языке Screen Life?

Тимур Бекмамбетов. Кинотеатр был стратегически важен, когда мы выпускали «Убрать из друзей» в 2015 году, чтобы к Screen Life относились как к кино, а не блогингу. Было важно сказать, что это кино, его смотрят люди в кинотеатрах за деньги: значит, это не только эксперимент, но и продукт. И этот релиз был для нас невероятной удачей. Сейчас мы выпускаем и второй, и третий фильм, становясь пионерами этого киноязыка. А в принципе, я уверен, что суть кино останется прежней: есть истории, которые нужно переживать вместе. Это сериалы смотрят дома, а фильмы – вместе в кинотеатре. Так и некоторые фильмы Screen Life будут требовать коллективного просмотра. Впрочем, это вопрос – как лучше зрителю переживать это произведение, может ли такое кино быть поводом для общения. Поэтому мы продолжаем делать фильмы и для кинотеатров, и для просмотра на своих девайсах. Для второго случая мы разработали технологию, которая позволяет сделать контент кликабельным. Кликабельность оживляет пространство фильма, позволяет сделать кино интерактивным, уходить в альтернативные сюжетные линии. Это создает ощущение причастности, уникальности происходящего. Эффект театра, то есть живого отклика. Мы выпускаем на рынок Screen Life – программный продукт, позволяющий каждому записывать свой экран, а вскоре и делать его прямую кликабельную трансляцию. Это будет как бы театральная постановка, которую можно будет разыграть онлайн перед миллионами зрителей.

Юлия Гулян. Но при этом зрители не смогут влиять на происходящее?

Тимур Бекмамбетов. Как и зритель в театре. Он может встать и кинуть что-нибудь в актера, но чаще всего мы ведь этого не делаем, потому что хотим досмотреть до конца. Это подходит и для журналистики, и для образовательных программ, электронной коммерции, педагогики – все, чем занимается человек в современном мире, может выиграть от использования нашей технологии.

Юлия Гулян. Но ведь это мнимая простота и открытость формата. Фильмы на языке Screen Life – это огромная работа постпродакшна, где нет ни одного кадра без компьютерной графики.

Тимур Бекмамбетов. Так был сделан фильм «Убрать из друзей»: все было сгенерировано, печать текстов была сделана моушн-графиками, а потом стало ясно, что это не очень правильный путь. В «Профайле» большую часть текста на экране набирала актриса, и это был живой текст со всеми ее ошибками, опечатками, ритмом набора. Синхронизация движений на экране с мимикой героя – настоящая магия, ни один дизайнер этого пока сымитировать не может, гораздо проще сыграть актеру, поэтому мы и озаботились созданием такой программы, которая

записывала бы синхронно игру актера и жизнь его экрана. Мы начали с небольшого исследования, и вот уже два года занимаемся разработкой этих программ, получили патенты. Мы записываем кликабельное изображение и записываем его по слоям – это как снимать на хромакей в традиционном кино. В результате получается footage, и монтажер может работать по слоям, менять названия сайтов, менять фоны, тексты, то есть свободно оперировать отдельными частями экрана.

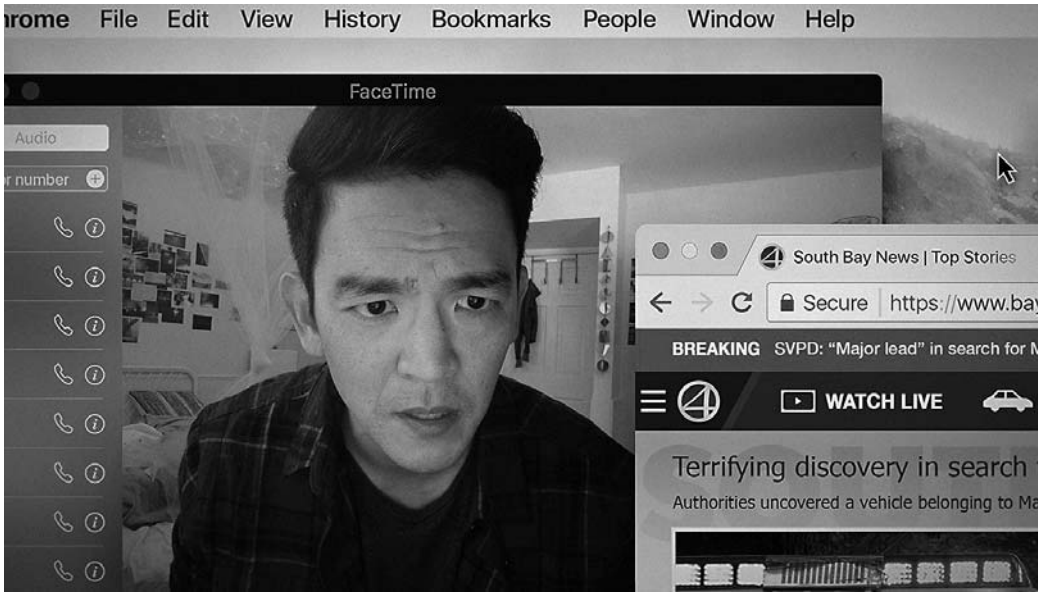
Юлия Гулян. Помимо Screen Life проектов у вас в разработке фильм о советском исследователе, основателе нейропсихологии Александре Лурии. Почему вы заинтересовались его историей?

Тимур Бекмамбетов. Были замечательные фильмы «Игры разума», «Пробуждение», «Сталкер», «Начало», «Пролетая над гнездом кукушки», «Клетка», картины Терренса Малика. Все эти фильмы вдохновляют нас, но, как ни парадоксально, все они являются производными от повести, которую мы как раз экранизируем – «Потерянный и возвращенный мир» Александра Лурии. И «Помни», и «Пробуждение» написаны под сильным влиянием творчества нейропсихолога Оливера Сакса. Я лично видел его письма Лурии, в которых он называет того своим учителем и вдохновителем. Таким образом мы, сделав круг, возвращаемся к исходной истории, которая послужила толчком для всего направления фильмов о трюках человеческого сознания. А поскольку эта история случилась у нас в 1943–1945 годах, нам ее и рассказывать.

Я бы этого никогда не делал, если бы в последние несколько лет так не актуализировались машинное обучение и работа над искусственным интеллектом. Семьдесят лет назад Лурия работал над тем, чем сейчас занимаются мои знакомые математики и программисты, пытаясь научить компьютеры думать. При этом они, сами того не подозревая, используют те же методы, которые применял Лурия, пытаясь восстановить одного лейтенанта Красной Армии, раненного осколком в голову. Меня такие парадоксы всегда вдохновляли. Как «Ночной Дозор» совмещал современную Москву и вампиров, так и тут – практически научная фантастика, провидческие научные открытия совершаются в сталинскую эпоху, в разгар войны. 40-е годы – это же как фэнтези для сегодняшнего зрителя. Если все получится, то мы покажем, как в 1943 году, когда вся страна из последних сил противостояла фашизму, врач-исследователь с тем же неистовством докапывался до тайн человеческого мозга. Он работал в уральском госпитале в Кисегаче, через который прошли тысячи раненых. Я понимаю, что он, наверное, и помогал, и способствовал тому, что солдаты возвращались на фронт, и в итоге он внес вклад в Победу, но совершенно очевидно, что он занимался совсем другим, – это был, несомненно, конфликт интересов.

Юлия Гулян. Странно, что про Лурию совсем нет фильмов, хотя он и сам был связан с кино, дружил с Эйзенштейном.

Тимур Бекмамбетов. Не просто дружил – они вместе написали научную работу, и Лурия помогал Эйзенштейну разрабатывать теорию творческого процесса в кино, а Эйзенштейн помогал Лурии разобраться



«Поиск», режиссер Аниш Чаганти

в работе мозга. Эйзенштейн читал лекции на курсах Лурии в МГУ, а тот приходил к нему во ВГИК. После смерти Эйзенштейна Лурия принес домой его мозг и хранил его какое-то время у себя под окном в холодильном шкафу, прежде чем отдать его в Музей мозга. Этот эпизод есть в воспоминаниях дочки Лурии – она очень боялась этой банки с мозгом. Лурия дружил со всеми великими того времени. Притом он был настолько сфокусирован на своей работе, что для него жажда познания была сильнее морали. Ему было важно сохранять лабораторию, получать все возможности для исследования и не важно, каким путем.

Но фильм будет скорее не о Лурии, а о его пациенте. Лев Засецкий будет главным героем – он совершит подвиг, станет одновременно и объектом, и инструментом исследования. Не знаю, как Лурия его уболтал на это. Он научил этого человека с полностью разрушенным сознанием описывать то, что с ним происходит, свои состояния, переживания методом так называемого автоматического письма. У Засецкого была нарушена правая часть поля зрения, и левая чуть-чуть, и еще по центру несколько скотом. И в этих зонах в полумраке мозг достраивал образы из его «библиотеки» воспоминаний. Недостаток информации позволяет достраивать собственные образы: мы в темноте видим Дарта Вейдера, а это вешалка. Лурия научил Засецкого не доверять своему зрению и находить в увиденном реальность. Лурия придумал много красивых хитростей. Например, Засецкий не мог запомнить людей – ему казалось, что все лица одинаковые. И Лурия предложил ему здороваться со всеми, чтобы по голосу вытаскивать из памяти нужное изображение знакомого человека.

Юлия Гулян. Вы хотите применить машинное обучение, чтобы показать в кино процесс восстановления этого разрушенного мышления?

Тимур Бекмамбетов. Изобразительно это дико интересно. Все нейропсихологи сегодня знают Лурию и готовы рассказывать, как и что происходит в голове у больного, но никто не может описать, каким образом больной путает на лице очки и велосипед – как было с Засецким, который хохотал при виде Лурии, потому что сознание подсовывало ему неверные образы. Мы пытались понять, как у такого рода больных работает это замещение, создание галлюцинаций. Врачи не знают, как точно это выглядит. И тут у меня был выбор. Поскольку я режиссер, «прославившийся» спекуляциями на собственных галлюцинациях, я мог бы придумать их сам. Но мне стало интересно, используя машинное обучение, построить такую программу, которая после загрузки в память одних образов потом создавала бы галлюцинации-аллюзии. Отчасти для меня фильм является предлогом для такого эксперимента.

Юлия Гулян. То есть это будет практически машина по созданию метафор? Очень романтическая идея.

Тимур Бекмамбетов. Да, поэзия ведь так же устроена. Может, я не прав, но я представляю: первые 20–30 минут фильма мы закладываем зрителю в сознание образы – формы, анимации, слова, звуки… ну вот как часто делают артхаусные режиссеры. Это должно быть что-то очень эмоциональное, иначе не запомнится. Мы создаем «паттерн», нейросвязи между разными образами – это в начале. А дальше нашего героя ранило, все это развалилось, и все те же образы теряют привычные связи. Как только мы видим изображение, где у героя не хватает информации, компьютер будет достраивать ее из своей базы. Для зрителя это будет абсолютно достоверно, так как ему мы в первом акте заложили точно такие же образы. Конечно, каждый зритель приходит в кино со своей «библиотекой», но, если он загипнотизирован историей и сопереживает, для него этот «трип» случится.

Юлия Гулян. Тогда следующий шаг – виртуальная реальность на основе этой программы?

Тимур Бекмамбетов. Да, и это будет невероятное кино. Надо сначала накопить собственную «библиотеку» образов, из которой сложится твое «кино».

Юлия Гулян. А наш мозг готов к таким игрушкам? Сегодня любят говорить, что наш мозг не поспевает за технологиями.

Тимур Бекмамбетов. А он никогда и не поспевал. И двадцать, и сто лет назад били тревогу. Я знаю, что это опасная вещь, но интересная! А все интересное опасно. ◆

Максим Кронгауз

ПОШУМЕЛИ!

Оксимирон, Гнойный и язык рэп-баттла

Заголовок этой статьи – одновременно и объявление ее темы, и тест для читателя. Посвященные знают соответствующий мем либо из воздуха (как обычно узнаются мемы), либо из первоисточника – любого баттла по версии Versus. Впрочем, к чему этот педантизм? Конечно, не любого, а баттла между Оксимироном и Гнойным, потому что, если кто-то из нас смотрел в жизни только один баттл, то это был именно тот самый. И в его начале, как положено, Ресторатор (Александр Тимарцев, создатель и ведущий Versus) произнес: «Пошумим!..»

Баттлы и рэп ворвались в общее культурное пространство в 2017 году. И это удивительно, поскольку рэп в современной и очень динамичной музыкальной культуре явление, мягко говоря, давнее. Даже рэп-баттлы появились в Америке в начале 1980-х годов, а в России – единичные в 1990-х и массово в 2000-х. Сам стиль возник у нас еще раньше. Скажем, первым рэп-альбомом в России считается альбом советской группы «Час пик» из Куйбышева (ныне Самара), выпущенный в 1984 году, который так и назывался – «Рэп».

Будучи лингвистом, я не могу объяснить этот взрыв интереса к рэпу, произошедший так поздно, но зато могу подтвердить: в пространство русского языка в 2017 году ворвались слова, так или иначе связанные с рэпом: *баттл*, *панч*, *панчлайн*, *флоу, дисс* и, конечно же, *хайп* вместе с *зашкваром*. Собственно, одно из самых популярных слов года – *хайп* – по значению, конечно же, шире и к рэпу относится косвенно, но интересно, что количество запросов в Яндексе по нему резко выросло в октябре 2017-го, что вызвано баттлом Оксимирона и Гнойного, состоявшимся в августе (реакция широкой публики всегда замедленна). По смыслу слово *хайп* (от англ. hype) близко к сленговому *движуха*, впрочем,

Оксимирон vs. Джонибой

значительно менее популярному, и разговорному *шумиха*, но, в отличие от последнего, имеет явную положительную оценку. Интересно и слово *зашквар* (означающее по сути «позор») как редкий случай незаимствованного молодежного жаргонизма.

Здесь нужно пояснить, что Яндекс в конце года составил списки частотных всплесков запросов по разным категориям (мужчины, женщины, вещи и явления, фильмы, мемы и т.п.), назвав свое исследование «Темы 2017 года в поиске Яндекса». Так вот: в теме «Вещи и явления» на седьмом месте расположились рэп-баттлы. А в теме «Мемы» с рэпом связаны следующие: эщкере (1), изи-изи, рил ток, синк эбаут ит (6), хайп (8). О рэп-баттлах и рэпе говорили общественные деятели и писатели, их обсуждали на радио и телевидении, за ними охотились самые модные интервьюеры от Ивана Урганта до Юрия Дудя. Кстати, последний во многом и приобрел популярность благодаря умелому чередованию интервью с рэперами и с общественными и культурными деятелями. Рэп стал заметным явлением отечественного искусства и культуры.

Рэп-баттлы же, в отличие от рэпа, интересны не столько с эстетической точки зрения, сколько со спортивной, хотя это слово не вполне отражает существо явления. Вслед за рэп-баттлами появились поэтические, научные, политические и прочие, то есть баттл становится некоей универсальной формой интеллектуального или творческого единоборства. Однако приходится признать, что именно рэп-баттл оказался почти идеальной моделью нефизического конфликта, поскольку это противостояние в меньшей степени, чем, например, научное или поэтическое, связано с каким-либо мастерством или профессионализмом и в гораздо большей степени направлено против личности соперника вплоть до прямого оскорбления и унижения.

Кроме того, рэп-баттлы позволяют изучать новые (или даже сверхновые) тенденции в языке, а точнее, в молодежном жаргоне, имеющем сегодня большое влияние на общее языковое пространство. Модели вербального конфликта, коммуникативные приемы и языковые средства (слова и мемы), характерные для баттлов, я и хочу обсудить на примере двух битв Оксимирона, одного из самых популярных рэперов, с одной стороны, и, наверное, самого известного баттл-рэпера – с другой. Можно было бы ограничиться рассмотрением только последнего баттла, но именно сопоставление дает возможность понять успех и культурный эффект второго из них (первый создал для этого почву), а также действие сходных коммуникативных механизмов, иногда приводящих к очень разным результатам.

Оксимирон vs. Джонибой

В апреле 2015 года баттл Оксимирона (правильнее Oxxxymiron) против Джонибоя (Johnyboy) установил мировой рекорд по количеству просмотров за сутки. К 1 января 2017 года этот баттл насчитывал уже более 41,5 миллиона просмотров. Баттл проходил на самой популярной в России площадке для рэп-баттлов Versus, находящейся в Петербурге. Versus создавался с участием Оксимирона. В традиционном баттле три раунда, состоящие из последовательных выступлений обоих участников. Выступления подготовлены заранее, но возможны короткие импровизации как ответ на слова оппонента.

Оксимирон (Мирон Янович Фёдоров, 1985 г.р.), один из самых популярных рэперов России, уникален в нескольких отношениях. Он позиционирует себя (и воспринимается) как интеллектуал (и даже интеллигент), носитель (и наследник) мировой культуры и еврей. Он родился в России, ребенком вместе с семьей эмигрировал, имел проблемы в школе со сверстниками, учился в Оксфорде, получил диагноз «биполярное расстройство», все же закончил Оксфорд, работал кассиром, грузчиком, гидом и т.п., вернулся в Россию. Возможно, все эти характеристики отчасти условны, но важны для образа. Так, Оксимирон сам обращается и в творчестве (альбом «Вечный жид»), и в баттлах к собственному еврейству, а антисемитские выпады его противников, по существу, стали ритуальными. К встрече с новым противником, постоянно бросавшим ему вызов, Оксимирон уже имел репутацию специалиста по баттлам: в частности, на его счету были две победы на площадке Versus.

Джонибой (Денис Василенко, 1991 г.р.), рэпер из Риги, популярный в среде тинейджеров, успешный участник баттлов, в том числе и на площадке Versus. После очевидного поражения от Оксимирона популярность Джонибоя пошла на спад, хотя сам он и отрицал связь этого с баттлом.

Первый раунд начинает Оксимирон и делает это чрезвычайно эффектно; он произносит то, что позднее Гнойный назовет матерной считалкой, то есть сорок бранных слов, ни разу не повторяясь. Далее

рэпер почти сразу расставляет все точки над i: «Я здесь, чтобы поржали на пару с пренебрежением. Он ко мне с обожанием, подражанием, но отторжением», «попсовый сперматозоид», «Я тобой пообедаю, тебе быть удобрением, ты здесь не за победою, а за моим одобрением». Итак, Оксимирон устанавливает между собой и противником нужную дистанцию, смотрит на того свысока и считает ничтожеством и «попсой», а также подчеркивает, что не принимает происходящее всерьез.

Далее он ставит диагноз: «П – предсказуемость» – и действительно предсказывает темы, в рамках которых его будет критиковать Джонибой, и обещает сопровождать предсказуемые панчи неприятным звуком: «И словно приговор за все его слова, за серость и за скуку будет уа-уа-уа».

В тексте он периодически вставляет отсылки к мировой литературе, в этом раунде – к Эдгару По и Овидию.

В ответ Джонибой использует самые общие и стандартные приемы, в частности затрагивает еврейскую тему, однако не в антисемитском ключе, а странным образом присоединяясь к Оксимирону: «И мы в натуре обрезались у одного хирурга» или «Эх, как ужинали мы с тобою мацою у раввина». Кроме того, он пытается изменить соотношение статусов, заданное соперником: «Я заказал твою голову, и ты мне ее подал».

Во втором раунде Оксимирон закрепляет пройденное: «Не спеши, это еще цветочки. Мы оба знаем, кто вершина пищевой цепочки». Но дальше унижение оппонента он усиливает неожиданным образом, а именно уничтожает его фанаток, предваряя это словами: «Я хочу обратиться к его целевой аудитории». Он издевательски обращается к малолетним поклонницам Джонибоя:

Ты так любишь сказки о пони,
Не знаешь пока о тампоне,
И дома пока никого нет, болеешь на баттлах за Джони
…
И через много-много лет,
Когда ты узнаешь про эмансипацию женщин
И геолокацию клитора,
Приходи на мой концерт, отрываться, конечно,
А пока слушай мелкого пидора.

Затем как бы забывая о противнике, Оксимирон предается стилизации и пародирует известных рэперов, включая Эминема и Кендрика Ламара («Краткая переводная история хип-хопа»). Он показывает мастерство читки и завершает ее словами: «Знаешь, что это было? Доказательство твоей вербальной нищеты».

Джонибой тратит второй раунд на сомнение в мужской силе и достоинстве соперника («…выходит сухим из вагин», «…я вижу в тебе

пятьдесят оттенков голубого»), называет его Оксаной и получает в ответ «уа-уа».

Третий раунд Оксимирон начинает несколько нестандартно. Он снова забывает о Джонибое и сосредоточивается на себе, но совершает это с помощью нетривиального приема. Рэпер переходит к разговору о баттл-площадке Versus и слухах о том, что это его собственный проект, и ставит вопрос: вздор это или правда? Если это неправда, то говорящий не уважает Ресторатора. Если же это правда, то «Окси – красавчик». Таким образом, вывод таков: «И отныне любой, кто кудахчет, что я Versus собрал, изобрел, говорит либо Окси – красавчик, либо что он сам п…бол». Замечательно то, что рэпер не дает прямого ответа на этот вопрос, чем скорее намекает на свое участие и свою «красоту» (в данном случае, конечно, слово «красавчик» не связано с красотой, это лишь положительная оценка: «молодец»). Далее Оксимирон снова повторяет тезис о ничтожестве противника, попутно возвышая себя, а затем предсказывает крах его карьеры. Вот несколько цитат:

Тебя часто зовут «гейлорд» – это неправильный выбор.
Гей – это Оскар Уайльд, Чайковский, ты лишь маленький пидор.

…Так что пару слов на посошок о закате твоей карьеры.

…Ты продуктивен, как конвейер, свиноматка.
Каждый год по альбому, а толку? Где шум?

Но давай объясню, чтоб ты понял, малец, почему твой успех будет
тусклым,
раз уж так повелось, что я крестный отец для всего баттл-рэпа
на русском.

Тебе никогда не занять мой трон, ведь ты даже не мой бастард.
Дело не в количестве панчей, не в качестве рифм, дело в личности,
что за ними.

Характерен и выбор обращений к Джонибою: «деточка», «малец»…

И уже в заключение раунда Оксимирон берет патриотическую ноту. Он срывает с шеи пластырь и открывает татуировку «1703», что означает год основания Санкт-Петербурга и название бара, в котором проходят баттлы Versus:

Один семь ноль три – это Питер, детка, и мне якорь иной здесь не нужен.
Эмигрировал мелким, не жил двадцать лет тут, но я коренной петербуржец.
Ну а ты лимита тут, ведь ты – имитатор…

Оксимирон в очередной раз уничтожает соперника и его аудиторию («Johnyboy? Johny, bye! Твой хип-хоп – шапито. Джонни, пой, не

читай, ты никто и ничто», «Но любой, кто придет на концерты твои, – как и ты, лишь пустое ничтожество») и наконец отворачивается от него и обращается к будущим соперникам:

Кто меня вызывает на баттлы,
Что б вы тут себе этим ни прочили,
За меня отвечает Шариков:
«В очередь, сукины дети, в очередь!»

Джонибой отвергает свое сходство с Оксимироном, упрекает того в малой продуктивности и умничанье, а также пытается сделать селфи с Оксимироном, но тот уворачивается.

Баттл заканчивается убедительной победой Оксимирона, и все судьи отдают ему свой голос.

Оксимирон vs. Гнойный

6 августа 2017 года состоялся самый известный в России баттл между Оксимироном и Гнойным, выступавшим под псевдонимом «Слава КПСС». 13 августа баттл был выложен в Сеть и побил различные мировые рекорды по количеству просмотров (за первые сутки – более 9 миллионов). К концу года он собрал их более 29,5 миллиона. Встречу рэперов проводили сразу два баттл-объединения: Versus и #SLOVOSPB, представлявшие каждое своего участника. Баттл обсуждался политиками и общественными деятелями, деятелями искусства и культуры, цитировался и пародировался (достаточно назвать имена Михаила Ходорковского, Алексея Навального, Евгения Ройзмана, Сергея Шнурова, Дмитрия Быкова, Авдотьи Смирновой). Именно после этого события в общее пространство русского языка вошли слова, связанные с рэпом, а баттл стал устойчивой формой состязания, используемой в том числе и на телевидении. Гнойный (Вячеслав Валерьевич Машнов, 1990 г.р.) к моменту встречи в качестве исполнителя был известен лишь узкому кругу, но имел отличную репутацию баттл-рэпера. Оксимирон даже назвал его перед самым началом читки «чисто баттловым MC». После этого события Гнойный приобрел значительно большую популярность, давал интервью, стал постоянным гостем на телевидении. Впрочем, и проигравшему Оксимирону баттл лишь прибавил популярности, которую он еще увеличил концертами и баттлом с американским рэпером Дизастером.

В этом баттле легко заметить поразительное структурное и тематическое сходство с предыдущим, которое приводит, однако, к противоположному результату.

В первом раунде Оксимирон снова говорит о своем несерьезном отношении к баттлу, о слабости соперника и собственном величии:

Я здесь чисто по фану
Поглумиться над слабым.

Ты же вылез из мамы
Под мой дисс на Бабана.

Оксимирон vs. Гнойный

Оксимирон выстраивает конструкцию, в которой он, по существу, является создателем (или «отцом») оппонента: «Прежде чем кого-то баттлить, я сначала должен хвалить его, чтобы вас убедить, что он мог бы стать победителем» и «Я сам себе режиссер, я тебя создал и снял».

Реакция Гнойного разительно отличается от растерянного поведения Джонибоя. На все происходящее Гнойный в темных очках смотрит свысока, презрительно покачивает головой и попивает пиво. Оксимирон не выдерживает и переходит к тактильному контакту, хватает противника за плечо и пальцами раскрытой ладони бьет его в грудь: «Ты марионетка в руках еврея. Ты больше года хайпил на мне».

Потом он с помощью Ресторатора атакует чужую баттл-площадку: «Твои глаза сказали, что ты баттл писал в декабре, потому что школа Слова…» Здесь Оксимирон делает паузу, и включается Ресторатор: «…Самая слабая площадка в стране». Оксимирон постоянно подчеркивает свой статус и пренебрежение к событию: «Я писал неделю плюсминус два дня», «У тебя что, на кону Олимпийский?» (*Речь о предстоящем Оксимирону концерте во дворце «Олимпийский»*.) Гнойного же он пытается принизить и унизить: «…Но готовиться месяцами для МС унизительно», «Человек, измученный Рамзаном» (*речь об извинениях Гнойного перед чеченскими девушками*), «И показушный детсад в твоих б/ушных текстах так очевиден всем». Статус «отца», как и в предыдущем баттле, Оксимирон подчеркивает обращениями «сын», «шкет»…

Кроме того, как и с Джонибоем, рэпер пытается предугадать действия соперника и тем самым ограничить его возможности и ослабить

Оксимирон vs. Гнойный

эффект: «У тебя есть две линии атаки: ибо обвини меня в том, в чем ты, как минимум, хуже», «Выдумав гнили про меня, обоср…сь тут же».

Единственное, пожалуй, принципиальное отличие от предыдущего состязания состоит в том, что Оксимирон пытается разрушить репутацию Гнойного как андерграундного рэпера, радикала и левака. Так возникает мотив конъюнктурности и приспособленчества: «За год ты стал ссученный, Слава», «Ты стал, как я, коммерсант, но на словах комиссар», «Твоя переоценка ценностей шла с небывалой скоростью».

Гнойный в первом раунде почти не занимается характерным для рэперов самовосхвалением, но последовательно разрушает репутацию оппонента, не отрицая при этом его заслуг в прошлом: «Я утверждаю, что как творец ты умер и не заслуживаешь славы культового рэп-певца»

Итак, Гнойный обличает Оксимирона:

– не столько в малой продуктивности, сколько в банальности: «Все ждали четыре года, он, как мог, нагнетал интригу. И все, что ему пришло в голову, – это записать аудиокнигу. Причем банальную антиутопию», «Твой рэп дешевая литература в мягкой обложке»; – в дурном стиле: «худой отпечаток плеча»;

– в смысловых ошибках: «мировой гандбольный рекорд»;

– в псевдолиберализме, то есть трусливом псевдопротесте: «Но, как и политик, ты популист, иначе зачем примазался к теме. Что? Так болел за Россию, что на нервах терял ганглии. Но когда тут проходили митинги, где ты сидел? В Англии!»

Во втором раунде Оксимирон начинает с не слишком убедительных обвинений Гнойного в подражательности, зависти к нему и снова конъюнктурности, но затем переключается на более интересную тему. Он обрушивается на обе баттл-площадки, по существу, представляя себя как идейного создателя российских баттл-площадок и сожалея

о том, что в дальнейшем они пошли по ложному пути. Площадка #SLOVOSPB, по его мнению, основана на сворованных бренде и идее, а также бездарной реализации, а Versus стал чрезмерно коммерциализирован. Но все-таки #SLOVOSPB хуже, потому что вторична, а «Версус воскреснет»: «Вы бюджетная версия Версуса, ты – забавный косплей на меня». И чтобы окончательно раздавить противника, Оксимирон зачитывает фрагмент стихотворения своего мертвого «хоуми» («друг») Николая Гумилева о мертвых словах. При этом он заменяет в тексте Гумилева местоимение «мы» на «вы»: «Но забыли вы, что осиянно / Только слово средь земных тревог».

Гнойный в начале раунда допускает несколько антисемитских высказываний, но скорее ритуального свойства: «Храбрый поступок, как для еврея», «Но мой дедушка Johnyboy. И он учил: «Не верь жиду». Он предельно конкретен и разбирает отдельные поступки, строки и слова Оксимирона и снова обращает внимание на стилистические и смысловые ляпы: «Атака DDOS, у нас удаленный доступ <…> с такими спецами нам не летать к далекому космосу <…> DDOS, как раз-таки мешает удаленному доступу». Вспоминает Гнойный и предыдущий баттл противника – матерную считалку и неудачную метафору «Геолокация клитора, чудненько! То есть ты <…> веришь, что клитор передает информацию спутникам».

Идейной кульминацией второго раунда Гнойного я бы назвал его слова: «Баттл – территория постправды, здесь не важно, какой факт настоящий», которые он противопоставил идее Оксимирона о решающей важности личности, сказанные Джонибою.

А самыми обидными – слова о самовлюбленности и высокомерии оппонента:

> Если на баттле ты забываешь про оппонента,
> то в гостях у бабы, наверно, дрочишь у туалета.
> А когда она говорит: «Мирон, может,
> переместимся на мое лобное место?»
> Отвечаешь: «Я не трахаюсь с тобой, а пытаюсь
> перепрыгнуть свои достижения из прошлого секса».

Кажется, что именно эти черты и помешали Оксимирону в этом баттле.

Если второй раунд Оксимирон, по существу, потратил на обличение главных российских баттл-площадок, то третий он пожертвовал пересказу книги, о чем объявил в самом начале раунда. Речь идет о книге Джозефа Кемпбелла «Тысячеликий герой», в которой исследуется и описывается структура мифа. Оксимирон проецирует структуру мифа на баттл, примеряя на себя роль героя, а на Гнойного роль антагониста (монстра, или чудовища, или постмодерниста), лишенного своего пути. Ближе к концу повествования Оксимирон предупреждает, что результат баттла его не интересует, поскольку у него есть дела

поважнее: «И допустим, сегодня, может быть, ты даже сможешь меня убить. Я поеду дальше стадионами, ты продолжишь меня троллить» или «Ты был просто достаточно длинною грушей в моей подготовке к Dizaster'у» (речь идет о намеченном на конец года баттле с известным американским рэпером).

Третий раунд Гнойного во многом напоминает второй: тот же разбор конкретных ситуаций и те же обличения самовлюбленности и лицемерия Оксимирона, к которым добавляются еще плохой вкус и коммерческая устремленность: «Ты же не зря из евреев, тут трушный, а там, за ширмой, ты отказывался от коммерческих предложений, чтобы дождаться наиболее жирных. К Урганту он все-таки пошел…» И в качестве итога Гнойный произносит, пожалуй, ключевую фразу (а по существу ответ на второй раунд Оксимирона), сразу ставшую мемом:

Так что на…й тебя и на…й VERSUS,
Вместе с вашей послушной толпой!
Лучше я сдохну …учим ноунеймом,
Чем прославлюсь и стану тобой!

Все пять судей отдали победу Гнойному, да и общество в целом признало его победу.

Стоит также отметить, что отсылки к мировой литературе встречались в тексте обоих рэперов. Так, Гнойный упоминал или цитировал Замятина, Оруэлла, Пастернака, Роулинг, Андрея Тарковского и других. Оба показали прекрасное владение русским языком – от академической лексики до молодежного сленга, от «дискурса» и «архетипа» до «хайпа», «трушного» и «зашквара». В процессе баттла родилось несколько мемов, упомянутых выше. Последний породил Гнойный позднее – в интервью Юрию Дудю. Он издевательски процитировал Оксимирона, связав в одну фразу несколько английских слов, которые тот часто использовал в баттле, обращаясь к сопернику и к публике: «Easy, easy, realtalk, thinkaboutit» (см.: «изи-изи, рил ток, синк эбаут ит»).

О лингвистических и отчасти культурных итогах этих баттлов уже сказано выше. По версии Оксфордского словаря, словом 2017 года стало youthquake – «молодежетрясение» (а точнее, «сотрясение мира молодежью»), что означает «значительные культурные, политические или социальные изменения, вызванные действиями или влиянием молодежи». Интерес к этому слову возник благодаря активному участию молодежи в политических процессах. В рекламном ролике, посвященном youthquake, первый всплеск интереса к этому слову связывался с выборами в парламент Великобритании в июне, когда молодые избиратели нанесли удар по Консервативной партии. Уже потом слово донеслось до Новой Зеландии, Австралии, США и других стран. Упоминалась в ролике и Россия, где молодые люди поддержали Алексея Навального.

Но, конечно же, молодежетрясение не ограничилось политикой. Влияние рэп-баттлов и рэпа на состояние культуры и русского языка очевидно. Окажется ли это просто модой или станет постоянным фактором, сказать пока трудно, но внимание к рэперам, к их текстам и поведенческим моделям, безусловно, привлечено. На них обратили внимание интеллигенты и интеллектуалы и, шире, взрослые образованные и обеспеченные люди. Интересно, что именно Оксимирон завоевал их симпатии и даже рассматривался как воплощение кого-то из гениев прошлых эпох в нашем времени. Этому способствовала и странная история, подхваченная различными СМИ: «Школьница из Хабаровского края прочитала текст песни «Переплетено» российского рэпера Oxxxymiron, выдав его за стихотворение Осипа Мандельштама. Как утверждает издание HLEB, учитель не заметила подмену и поставила ученице 11-го класса пятерку» («Медуза»).

В этой ситуации потребовался жесткий критик, который смог бы проанализировать творчество Оксимирона не с позиций традиционной культуры, а изнутри самой молодежной культуры и традиций рэпа. Эту роль взял на себя Гнойный и, кажется, справился с ней, указав на недостатки вкуса и логики в текстах популярного рэпера и в его жизни, рассматриваемой как текст.

Анализировать же эти два баттла интересно еще с одной точки зрения. Мы видим, что, по существу, одна и та же коммуникативная стратегия Оксимирона (во втором случае несколько более гипертрофированная, поскольку он позволил себе два значительных отклонения-поучения) дала противоположные результаты. И именно рэп-баттл как почти идеальная модель конфликта показал, что можно противопоставить подобной патерналистской и во многом снобистской коммуникативной и жизненной стратегии. Слово youthquake оказывается применимо и в этой гораздо более узкой ситуации. Гнойный выступил в роли молодежи, которая сотрясла мир российского рэпа и перевернула существовавшую в нем иерархию, отказавшись принимать навязываемые ей правила.

Правда, если выйти за пределы двух рассмотренных баттлов, ситуация окажется более сложной и противоречивой. «Отец русского рэпа» Оксимирон усвоил уроки последнего баттла, провел работу над ошибками, что и продемонстрировал в последнем своем баттле 2017 года с Дизастером. Гнойному же удалось капитализировать пришедшую к нему популярность: он дал ряд интервью, принял участие в программе «Агора» Михаила Швыдкого на канале «Культура» и стал членом жюри в вокальном шоу «Успех» на телеканале СТС вместе с Филиппом Киркоровым. Иначе говоря, вне конкретного баттла иерархия вполне сохранилась, а Гнойный занял в ней достойное место. Таким образом, подтвердились слова обоих рэперов: «Но твоя переоценка ценностей шла с небывалой скоростью» (Оксимирон); «Баттл – территория постправды, здесь не важно, какой факт настоящий» (Гнойный). ◆

Андрей Хржановский

Из самого-самого у Эйзенштейна для меня – эпизод убийства Владимира Старицкого и плач Ефросиньи. Не знаю более музыкального изображения (разве что у того же С.М.); так же, как не знаю более образного музыкального решения (разве что у него же). Каждый кадр – шедевр сам по себе, а их последовательность складывается в шедевр монтажного построения всего эпизода. Мог бы назвать еще многие кадры, но вспомню лишь один: лошадь на мосту, нависающая над водой, – думаю, кадр этот сооружен не без влияния гоголевского описания Петербурга, где экипажи валятся с мостов…

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ОКТЯБРЬ»

Александра Архипова, Сергей Белянин, Анна Кирзюк,
Ирина Козлова, Дарья Радченко, Елена Югай

ЖИЗНЕННЫЙ ЦИКЛ МЕМА

… В ЧАЙКАХ, БАКЛАНАХ И УТОЧКАХ

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ, проект № 16-06-00286 А «Мониторинг актуального фольклора: база данных и корпусный анализ».

«Любишь стерхов, люби и чаек», «У нас в России две беды – бакланы и уточки» или «Бюджетные средства в России растаскивают бакланы, а все думали, что чайки»[1] – такие шутки время от времени заполняют пространство социальных сетей. Многие пользователи русскоязычного Интернета безошибочно понимают, о каких «уточках» и «бакланах» идет здесь речь, и именно поэтому находят эти шутки смешными. Но если спросить, как устроены такие тексты, то многие читатели сразу ответят: «Тут есть *чайка* и *бакланы* или *уточки* – а это мемы».

В современном повседневном языке *мемом* могут назвать и забавную картинку, и персонаж мультфильма, и устойчивую фразу, и одно слово, и вообще практически все что угодно. В научный язык понятие «мем» вошло еще в 1976 году с легкой руки Ричарда Докинза. Для него это единица культурной (небиологической) информации, способная, подобно гену, передаваться от одного носителя к другому, воспроизводить себя и мутировать в процессе естественного отбора. После «Эгоистичного гена»[2] это понятие неоднократно уточнялось; особенно активно обсуждалась правомерность аналогий между мемами и генами, а также научная продуктивность таких аналогий. Базовые свойства мема – способность «помнить» информацию и передавать ее – сделали это понятие пригодным для описания практически любых культурных и политических явлений, от распространения религиозных культов до коррупции[3].

Мем в нашем понимании – это не жанр текста (картинка со смешной подписью), а единица информации, обладающая двумя свойствами: во-первых, в меме «упаковывается» комплекс значений (которые могут изменяться в процессе жизни мема); во-вторых, для их «распаковки» (то есть для расшифровки сообщения) требуется знание контекста, к которому отсылает мем. Например, мем «распятый мальчик», появившийся в 2014 году[4], отсылает

1. Авторы приносят извинения за примеры и цитаты в статье, которые могут показаться оскорбительными, но в данном случае слов из песни не выкинуть.

2. См.: *Dawkins R.* The Selfish Gene. Oxford: Oxford University Press, 1976.

3. См. обзор в книге: *Shifman L.* Memes in the Digital Culture. MIT Press, 2013.

4. В июле 2014 года по Первому каналу был показан репортаж о городе Славянске. Женщина, представившаяся местной жительницей, рассказала телезрителям о показательной казни, которую будто бы устроили в городе украинские военные: «*Взяли ребенка трех лет, мальчика маленького, в трусиках, в футболке, как Иисуса, на доску объявлений прибили. Один прибивал, двое держали*». Фейковость сюжета была доказана в ходе нескольких журналистских расследований.

к набору значений, включающему в себя для одной группы – представления о лживости российской телепропаганды, а для другой – указание на зверства украинских военных на юго-востоке Украины. Понять оба значения может только человек, который видел телевизионный сюжет, лежащий в основе мема, или читал один из многочисленных пересказов. Способность считывать мемы подразумевает наличие общего знания и поэтому объединяет людей[5], а успешные мемы способствуют складыванию групповой идентичности.

Мем позволяет сэкономить усилия отправителя сообщения, поскольку позволяет дать оценку новому событию и одновременно вписать его в ряд других подобных ему событий (не описывая при этом предыдущие детально)[6]. Произносящий фразу «Ну вот нам опять распятых мальчиков показывают» сразу дает понять, что речь идет о типичном примере лживой и топорно выполненной пропаганды. Способность спрессовывать информацию, передавать множество знаний об объекте путем указания на одно из его свойств – это характеристика знака, который в семиотике, вслед за Чарльзом Пирсом, называется знаком-индексом[7].

Типология знаков Пирса выглядит следующим образом: в человеческой культуре существуют знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы. Знаки-иконы сохраняют прямую связь между означающим и означаемым, например знак перехода перед реальным пешеходным переходом улицы.

В отличие от знаков-икон, знаки-индексы сохраняют только какую-то часть этой связи (как правило, причинно-следственную) между означающим и означаемым, однако достаточную для того, чтобы зритель ее уловил. Дым, поднимающийся над трубой деревенского дома, есть знак-индекс огня в печи. Знаки-индексы в фильме могут быть незамысловатым приемом, указывающим на «подлинную сущность» персонажей. Например, в сериале «Спящие» (2017), который рассказывает о противостоянии оппозиции и героических силовых структур, за спиной героя на стене размещаются индексы: у положительных (агентов ФСБ) в кабинете висит портрет Путина, в офисе либеральных журналистов – портреты Ельцина, Березовского и американские флаги, а у тех героев, которые в дальнейшем окажутся предателями, на стене в кабинете ничего нет.

Для знаков-символов такая связь может быть только конвенциональной (то есть результатом некоторого договора). Для современной европейской культуры белый цвет платья невесты символизирует невинность, а черная одежда – скорбь. Человек иной культуры не сможет правильно «прочитать» эти знаки-символы, если ему неизвестен общественный договор о связи между знаком X и ситуацией (эмоцией, состоянием). По этой причине именно иконы и индексы способствуют быстрому запоминанию информации, в то время как передача и интерпретация символов требует больше интеллектуальных усилий.

5. *Salem P., Gratz R.* Social development and electronic communication technologies: a comparison and contrast of developed and developing countries // Proc. World Multiconference on Systems, Cybernetics and Informatics. Vol. 3, N. Callaos et al, (ed.), (IIIS, 1997), pp. 475–481.

6. *Marshall G.* The Internet and Memetics // 15th International Congress on Cybernetics NAMUR (Belgium), August 24–28, 1998. http://pespmc1.vub.ac.be/conf/memepap/marshall.html

7. *Peirce C.* New List of Categories // Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences 7, 1868, pp. 287–298. Положения теории Пирса оставались практически неизвестны до 30-х годов XX века и были популяризированы Романом Якобсоном. См., например: *Jakobson R.* Quest for the Essence of Language // Diogenes. 13 (51): 21–37. 1965.

В генезисе мема всегда есть стадия, когда он является знаком-индексом. По мере движения от индекса к символу мем теряет свои свойства – перестает отсылать к конкретному референту, то есть в предельном случае перестает быть мемом.

Другими словами, любой мем является знаком-индексом или (уже или еще) близок к этому состоянию, но не любой знак-индекс является мемом.

В этой статье мы рассмотрим поэтапное развитие мемов от знака-индекса к знаку-символу на трех кейсах, связанных с однотипными событиями (коррупционные скандалы); покажем, как мемы возникают, мутируют (в терминах Докинза) и как властные институты осуществляют их «перехват».

Материалом исследования послужили как юмористические тексты в социальных сетях, так и различные знаки уличного протеста. Исследовательская группа «Мониторинг актуального фольклора» ведет онлайн-мониторинг социальных сетей и полевые исследования на публичных политических акциях разной направленности в течение последних трех лет.

Стоит оговорить, что данные по шуткам, которые обсуждаются в этой статье, получены в результате количественного анализа. Мы следим за жизненным циклом шуток и содержащихся в них мемов в течение одной-двух недель, собирая тексты в базу и каждый день замеряя число репостов каждого текста[8] (именно этот показатель говорит о популярности тех или иных интерпретаций). Когда мы говорим, например, что в такой-то день 38 процентов шуток было посвящено такой-то теме, мы ссылаемся на нашу базу данных, в которой указаны число репостов каждой шутки за каждый день и интерпретации события, содержащиеся в ней[9].

В Петербурге в течение девяти лет строился новый стадион «Зенит-Арена». В процессе стоимость строительства выросла с 6,7 до 43 миллиардов рублей, в связи с чем стадион получил «народное» название «Распил-арена». Во время первого же матча на стадионе протекла крыша, и рабочие попытались наскоро закрыть дыру клеенкой. Протечки продолжались все лето, и 21 августа 2017 года вице-губернатор Санкт-Петербурга Игорь Албин заявил, что они вызваны действиями морских бакланов, которые *своим мощным клювом разрушают цельность светоотражающей пленки,* и сообщил, что стадион нуждается в установке специальной защиты от птиц.

И простыми интернет-пользователями, и экспертами заявление вице-губернатора было воспринято как крайне сомнительное. Орнитологи рассказали, что, во-первых, популяция бакланов в Петербурге крайне мала, а во-вторых, строение клюва этой птицы таково, что она никак не сможет повредить кровельное покрытие.

В течение нескольких часов после заявления чиновника возникла мощная волна шуток, которая продолжалась несколько дней, однако

8. Подробно эта методология описана в нашей работе: *Архипова А., Волкова М., Кирзюк А., Радченко Д., Титков А.* Мониторинг актуального фольклора 2016: методы и результаты. М., РАНХиГС, 2016.

9. Данные по репостам собираются через базу данных «Интегрум соцмедиа».

тексты, появившиеся в первый день реакции, почти не касались проблем коррупции. Самый популярный в первый день тип шуток (38 процентов от общего количества репостов) – это переделки различных прецедентных (то есть хорошо известных аудитории) текстов – песен, стихов, пословиц и поговорок: *«Что уставился, как баклан на новый стадион?»* Они высмеивают саму абсурдность заявления вице-губернатора, не вдаваясь в обсуждение социально-политических проблем: *«Говорят, что бесконечно можно смотреть на три вещи: огонь, воду и как баклан клюёт «Зенит-Арену».*

Однако на второй день реакции становятся популярны тексты (72 процента от общего количества репостов в этот день), которые видят в реплике вице-губернатора о бакланах неуклюжую попытку скрыть истинную причину проблем стадиона – коррупцию среди чиновников и подрядчиков. Юмористические тексты (*«Я требую пофамильно назвать всех бакланов»)* указывают именно на такую трактовку события.

Представление о том, что, рассказывая о бакланах, чиновники стремятся на самом деле скрыть свое воровство, сваливая ответственность за разрушение на «естественные причины», приводит к появлению у слова «баклан» нового означаемого – «коррупционер, расхищающий бюджетные средства». Соответственно, если мы не опознаем эту связь между означающим (баклан) и новым означаемым (коррупционер, а не птица), то следующий текст для нас не имеет никакого смысла: *«Что случилось с дорогой? Война? – Нет, бакланы выклевали…»*

Слово «баклан» перестает обозначать собственно птицу и становится знаком-индексом, указывающим на коррумпированных представителей власти. Они могут быть связаны не только со строительством «Зенит-Арены», но и с любыми крупными проектами,

вокруг которых возникают коррупционные скандалы: «*Расправившись с «Зенит-Ареной», бакланы начали клевать опоры Керченского моста*». Такое значение может быстро забыться, а может существовать на протяжении долгого периода. Спустя месяц после истории с «Зенит-Ареной» активно обсуждается парк «Зарядье» в Москве: ходят слухи о том, что исчезнувшие растения и сломанный купол – лишь предлог для закрытия парка, а истинная причина – желание строителей и чиновников освоить новые бюджетные средства. В этот момент появляется шутка, где баклан обозначает жадного до бюджетных средств чиновника или строителя: «*И снова бакланы нанесли удар, где их не ждали! Теперь их жертвой стал парк «Зарядье».*

Почти сразу у индекса «баклан» появляется второе означаемое. Текст «*Парк «Зарядье» требует еще 11 млрд рублей и доработки напильником. Итого 25 миллиардов. Чую, придется специально выписывать питерских бакланов*» должен прочитываться таким образом: «Власти заявляют о том, что нужен дополнительный огромный бюджет в дополнение к уже потраченному. Оправдать эти траты невозможно (работы в реальности стоят гораздо меньше), а это значит, что львиная доля денег будет расхищена коррупционерами. Поэтому им потребуется какое-нибудь нелепое оправдание таким тратам – например, разрушительные действия бакланов». Соответственно второе означаемое у слова «баклан» – нелепая попытка оправдать большие траты и скрыть факт коррупции.

Итак, в течение всего нескольких дней после заявления Албина, слово «баклан» стало индексом, отсылающим к двум разным означаемым, связанным с темой коррупции; в этом качестве «баклан» уже на второй день реакции стал участвовать в порождении новых текстов. Как мы увидим дальше, и появление индекса на второй-третий день

реакции, и возникновение нескольких означаемых, к которым отсылает индекс, не уникальны для случая с бакланами – это типичные стадии формирования мема.

1 декабря 2015 года Фонд борьбы с коррупцией обнародовал документальный фильм-расследование, рассказывающий о криминальной деятельности сыновей Генерального прокурора Российской Федерации Артема и Игоря Чаек. Сразу же начинается фольклорная реакция.

В первый день, как и в случае с бакланами, популярные тексты не содержат никаких двойных смыслов: люди шутят непосредственно о прокуроре (*«Прочитав результат расследования ФБК, семья Чайки нашла пару забытых активов на миллиарды и отправила Навальному благодарственное письмо»)* или обыгрывают фамилию чиновника: *«Строчка из песни Газманова «Чайки жирные летают – просто жуть» воспринимается как-то по-другому»*. Фольклор дегуманизирует чиновника и его сыновей, через омонимию фамилии приравнивая их поступки к фильмам из жизни животных: *«А неплохо было бы для озвучивания фильма про Чаек пригласить Николая Дроздова – ведь это же настоящее кино о жизни в мире животных!»*

К 4 декабря юмористические тексты, где фамилия генерального прокурора обыгрывается в неполитических контекстах, обгоняют по количеству воспроизведений тексты, непосредственно упоминающие коррупционную тему. При этом зачастую в них нет никаких явных ключей, позволяющих догадаться, что юмор построен именно на ассоциации «птичьей» фамилии прокурора с птицей чайкой. Например, в Facebook была опубликована GIF-анимация, где чайка (птица) ворует в супермаркете чипсы. На первый взгляд никакого политического содержания в этом ролике нет, однако все восприняли его именно как отсылку к фильму ФБК и писали в комментариях, что это еще одно подтверждение воровской сущности чайки.

Однако в следующие дни (как и в случае с бакланами) все более востребованными (от 26 до 30 процентов репостов в сутки) становятся тексты, в которых чайка – уже индекс, обозначающий именно коррупционера. Чтобы правильно понять анекдот *«Нужно двуглавого орла на гербе сменить на трехглавую чайку»* как *«Символом нашей страны является семейная коррупция во власти»*, мы должны знать и то, что фамилия генпрокурора созвучна названию птицы, и то, что ФБК снял фильм о генпрокуроре, где обвинил его в семейной коррупции.

Но самый яркий процесс образования индексов проходил осенью 2016 – весной 2017 года. 15 сентября 2016 года ФБК публикует фильм-расследование о предполагаемой даче Дмитрия Медведева. Под «Полет валькирий» квадрокоптер с камерой двигается над обширной территорией усадьбы. При этом называются расположенные на ней объекты, указывающие на склонность Медведева к избыточной роскоши, – пристань с яхтами, здания для прислуги, массивные особняки, лыжная трасса, каскадный бассейн, крытый бассейн, вертолетные площадки,

отреставрированная усадьба XVIII века. Зритель не только убеждается в том, что Медведев купается в роскоши, но и видит, что этот факт тщательно скрывается – нам несколько раз показывают шестиметровый забор, которым окружена усадьба. После чего в кадре появляется пруд у главного дома исторической усадьбы. Посередине пруда находится небольшое деревянное строение – голос за кадром называет его «домик для уточки». Этот домик попадает в кадр еще два раза – он находится в самом центре усадьбы.

Расследование ФБК попадает в фокус внимания прессы и блогеров. Почти все они, описывая содержание фильма, упоминают домик для уточки – в контексте фильма он выглядит не только бессмысленной роскошью, но и не вполне типичным объектом среди других, скрываемых «от народа» за шестиметровым забором.

Люди, пораженные просмотром этого фильма, в юмористических комментариях (которые становятся основой будущих шуток) переворачивают привычную картину мира. Если маленькая уточка в фильме ФБК имеет самый маленький домик, то в юмористических текстах именно она оказывается настоящим владельцем усадьбы: «*Все понятно, короче. Уточка арендует недвижимость у фонда, а Медведев у нее субарендует посуточно. Это как Убер от уточки, не декларируется*». Могущественный премьер-министр становится объектом, которым манипулируют жадные птицы: «*Утки спорили на даче, у кого премьер богаче*».

Другие комментаторы подчеркивают, что уточка получила от представителя власти ту заботу (домик), которой лишены многие граждане России (отчасти такие шутки отражают традиционные патерналистские представления о власти, обязанностью которой является «забота о народе»). Информант на антикоррупционном митинге 26 марта 2017 года в Петербурге свое появление с уточкой на плакате объясняет ровно таким образом: «*Потому что есть такая легенда, что у Дмитрия Анатольевича на даче в Плёсе есть домик для уточки отдельный, и вот все шутят, что уточка живет лучше, чем мы*»[10]. И в социальных сетях, и во время протеста[11] появляется пародия на предвыборный агитационный плакат, где изображение Медведева сопровождает слоган: «*Построил дом уточке, построит и тебе*».

Довольно быстро, как и в случаях с бакланами и чайками, слово «уточка» перестает отсылать к эпизоду конкретного фильма ФБК. После выхода нового фильма-расследования ФБК «Он вам не Димон» 2 марта 2017 года активисты «Открытой России» и «Солидарности» устанавливают «дом уточки» у особняка Кушелева-Безбородко в Петербурге, который, согласно этому расследованию, принадлежит премьеру. В этом случае «домик для уточки» оказывается индексом для обозначения любой собственности, полученной (в глазах читателей индекса) коррупционным путем.

26 марта 2017 года в более чем 70 городах России прошли антикоррупционные выступления, вызванные новым фильмом ФБК «Он вам

10. Интервью студенток (девятнадцати и восемнадцати лет), державших плакат, на котором нарисованная уточка «говорит»: «*Воруешь у народа? Зря-зря*». (Записано 26 марта 2017 года в Санкт-Петербурге.)

11. Пикет в поддержку задержанных, 2 апреля 2017, Новосибирск.

не Димон». Эти акции интересны для нас прежде всего тем, что там происходила выработка конвенции по поводу значения знака «уточка».

Ее изображение или упоминание встречалось в Петербурге в 33 процентах политических высказываний[12], а в Москве – в 20 процентах. Уточки присутствовали на значках и плакатах, на упаковке моющего средства «Утенок» и в качестве детских игрушек, в виде огромных шаров и надувных шариков; петербуржцы даже не поленились принести живую утку в корзинке, а жители Брянска – замороженную курицу.

Уже во время протестов 26 марта многие протестующие держали в руках именно детскую игрушку – желтую резиновую уточку (один информант взял игрушку сына прямо из ванны). До выхода фильма «Он вам не Димон» 2 марта уточка в визуальных онлайн-шутках изображалась почти исключительно как герой диснеевского мультсериала «Утиные истории» Скрудж Макдак, а уточка как детская игрушка отсутствовала. Возможно, такая конкретизация образа связана с игрушечными уточками, которых зрители фильма «Он вам не Димон» видели в кадре рядом с Навальным, а возможно, это связано со стремлением участников выстраивать игровую коммуникацию друг с другом и с властью (см. ниже).

К каким же означаемым отсылает этот индекс?

Во-первых, уточка становится индексом, обозначающим коррупционера во власти, который тратит налоги граждан на себя. Именно так воспринимается на антикоррупционном московском митинге 26 марта 2017 года плакат с изображением уточки, на котором написано: «*Хватит кормить уточку*». На другом плакате изображение Кремля с уточкой сопровождает надпись: «*Вор не должен сидеть в Кремле*». Еще один протестующий обращается напрямую к Медведеву плакатом: «*Отвечай, гадкий утенок*».

12. Любую уличную политическую акцию мы рассматриваем как коммуникативный акт, поэтому квалифицируем как высказывание любой знак политического протеста (флаг, плакат, значок, ленточку и т.п.). В данном случае приведены доли высказываний с использованием индекса «уточка» от общего количества всех зафиксированных нами вербальных и визуальных высказываний на митинге.

Во-вторых, уточка начинает обозначать не конкретного коррупционера, но коррупцию как явление. Об этом свидетельствуют многочисленные изображения перечеркнутой уточки, что однозначно прочитывается как «стоп-коррупция», или, например, плакат с надписью «*КрЯрупция*» и изображением уточки. Молодая пара, вышедшая 26 марта на Тверскую с плакатом – белым листом с вырезанным силуэтом уточки, – объясняет свою идею так: «*Это дырка от бюджета в форме уточки*»[13].

Формирование идет настолько активно, что даже приводит к энантиосемии – развитию у одного слова противоположных значений. Третье значение утки противоположно первым двум: это российский гражданин, недовольный коррупцией и готовый с ней бороться. Поэтому текст на петербургском плакате «*Воруешь у народа? Зря, зря!*» сопровождается изображением *рассерженной утки*. На другом питерском плакате нарисован картонный силуэт *нахмуренной утки*, выкрашенной в цвета российского флага (подразумевается, что недовольная утка – российский гражданин). 12 июня в Новосибирске активисты решили изобразить граждан, арестованных за участие в несанкционированных митингах, и поэтому принесли на митинг клетку, внутри которой была резиновая уточка, и сопроводили акцию текстом: «*Плохая уточка на 15 суток*».

Однако уточка может изображать не только недовольного гражданина, но и гражданина, ущемленного по какому-то признаку. Об этом говорят плакаты «*Долой неравноправие уточек!*» на московской акции или «*За защиту животных! Каждой уточке нужен дом!*» на митинге в Улан-Удэ[14]. Такое значение становится устойчивым. 11 июня 2017 года Алексей Навальный в своем видеоролике призывает людей протестовать через «объяснение на уточках» – изображает диалог двух

13. Интервью молодых (около двадцати пяти лет) мужчины и женщины. (Записано 26 марта 2017 года в Москве на Тверской.)

14. См.: https://www.infpol.ru/news/society/126392-smi-pochti-polovina-rossiyan-vyskazalas-za-otstavku-medvedeva/

граждан (недовольного и решительного и недовольного, но нерешительного) как диалог двух игрушечных уточек.

При этом надо понимать, что по мере развития индекса одни и те же высказывания – акциональные, визуальные или вербальные – могут прочитываться по-разному (происходит ассимиляция значений). Множество людей на митинге в Москве и Петербурге держали в руках игрушечных резиновых утят и заставляли их пищать, однако мотивировки такого действия различались. Для одних уточка в руке означала того самого гражданина, который тоже протестует (см. выше третье значение), а для других это способ превратить обычную улицу, место прогулки, в пространство протеста.

Однако даже при наличии нескольких означаемых участники протеста начинают чувствовать, что общий индекс способен их объединить. Так, пятнадцатилетняя участница петербургской акции 26 марта сказала о символе уточки: *«Он очень значимый, и он объединяет очень многих людей, тех, которые здесь собрались»*.

Конечно, семиотический процесс возникновения мемов через индексацию не ограничивается этими тремя случаями. Мы сталкиваемся с ним постоянно. Так, в Новосибирске в 2015 году протестующие против отмены оперы «Тангейзер» использовали банан как указание на род занятий (торговля фруктами) Кехмана – нового директора оперы. Этот локальный индекс в Новосибирске оказался устойчивым – он появлялся на Монстрации в мае 2015 года и на митинге против коррупции 26 марта 2017 года. После панамского офшорного скандала весной 2016-го участники несогласованного народного схода в Петербурге надевали бумажные шапочки-панамки, а участники Монстрации-2016 в качестве индекса того же самого офшорного скандала использовали лимоны (панамские лимоны – миллионы). В формировании этих индексов обнаруживаются те же закономерности, как и в рассмотренных нами трех кейсах.

Такое множество индексов существует по одной причине: с их помощью мы получаем новые коммуникативные возможности.

Индексы, отсылающие к одному и тому же явлению, обладают важным свойством – способностью объединяться в цепочки. Чтобы подчеркнуть масштабы коррупции в России, некий пользователь Твиттера пишет: «*Бакланы дербанят крышу на кусочки, чайки их растаскивают, а птица-секретарь выводит в офшоры за границу*». 12 июня участник акции против коррупции в Новосибирске держал плакат, на котором изображены чайка, уточка и «галочка» для голосования с подписью: «*И все как с гуся вода*». В Новосибирске на акции в поддержку задержанных 26 марта участница пикета нарисовала на плакате уточку и виолончель и сделала надпись: «*Лилипуты, не бойтесь нас, мы не страшные! Уточка Медвиола*». Таким образом, через знаки-индексы протестующий выстраивает некоторый ряд представителей власти, которым коррупция сходит с рук.

Тенденция к использованию индексов и цепочек индексов настолько сильна, что некий блогер в отчаянии написал: «*Понимаете, должны оставаться оазисы, где Крым – это просто Крым, виолончель – просто виолончель и корги – просто корги. Слава тебе господи, этот блог – именно такой оазис*»[15].

Высказывание с помощью индексов часто обставляется подчеркнуто игровым, «детским» поведением. 26 марта в Петербурге и Самаре люди с изображением уточек танцевали танец маленьких утят, в Петербурге на митинге 12 июня большой надувной уткой перебрасывались, как мячом, и гуляли в костюме утки, а в Москве во время протеста на Тверской можно было наблюдать множество мини-акций. Так, один участник нес на руках самодельный домик для уточки и всем предлагал его подержать, комментируя происходящее переделкой известного детского стишка: «*Смотрите, дети. Это утка – она большая коррупционерка*»[16]. Игровое поведение не только отражает популярный образ Медведева как инфантильного человека, но и усиливает этот образ.

Игровое поведение имеет одну функцию – оно создает ощущение того, что высказывание имеет безопасный, «неполитический» вид. Участница антикоррупционной акции 26 марта на вопрос о том, почему она изобразила на плакате уточку, ответила: «*Ну, уточка – это наиболее, так сказать, безопасный, но при этом значимый символ, который не является провокационным и не является поводом, чтобы меня повязать*»[17].

И наконец, игровое поведение позволяет участникам митинга найти и «закрепить» в индексе новые означаемые, которые служат для опознания «своих». Например, сотрудники штаба Навального в одном из российских городов предлагают новым посетителям «прочитать» сообщение, закодированное в мемах (перечеркнутый домик для уточки, перечеркнутый самолет с собакой, перечеркнутое изображение чайки).

Знаки-индексы могут активно присваиваться властными институтами. Мы начали эту статью с рассмотрения кейса «бакланы». Теоретически со временем индекс «баклан», как и «уточка», мог бы обрасти целым набором означаемых, связанных с коррупцией, однако администрация «Зенит-Арены» совершила неожиданный «перехват индекса», присвоив его себе. Через три недели после скандального заявления вице-губернатора баклана решили сделать символом (маскотом) команды «Зенит» и стадиона «Зенит-Арена». Администрация стадиона «отсекла» связь индекса с означаемым «коррупция» или «коррупционер» и попыталась восстановить связь с означаемым «милое и забавное существо». Поэтому на территории стадиона поставили указатели в виде бакланов и запланировали установку большой ростовой куклы баклана.

Штаб Алексея Навального, присвоивший себе уточку, – практически такой же властный институт (только не лояльный государственной

15. Корги и виолончель – индексы, отсылающие к другим коррупционным скандалам. Покупкой виолончелей фигурант «панамского скандала» С.Ролдугин объяснял наличие огромных сумм на офшорных счетах. Собачек корги, согласно расследованию ФБК, вице-премьер РФ Шувалов возил на персональном самолете на международные выставки.

16. Фраза отсылает к детскому фольклору – стихотворному тексту, рифма создает «ложное ожидание» обсценного слова: «*Смотрите, дети, это утка, Она большая прости… …те, дети, это слон. Он физически силен. У него, как у китайца, отросли большие я…*» и т.д. В таких строчках малопристойная языковая игра маскируется формой невинного детского стишка; точно так же участники антикоррупционных протестов маскируют «детской» формой политические лозунги.

17. Интервью участницы акции, девушки пятнадцати лет. (Записано в Петербурге.)

власти). Он образует сильную структуру и авторитетен для части активистов. В начале сентября 2017 года при штабе Навального появился файндрайзинговый интернет-магазин товаров (так называемый фанстафф), который стал продавать резиновую уточку. Она рекламируется как «современный символ борьбы с коррупцией и эффективный способ офисной агитации». Такое действие окончательно закрепляет за уточкой значение «протест». Волонтеры Навального ходят на акции с уточками, объясняя это тем, что уточка – *такой наш символ, мы показываем, коррупционеров обличаем*[18].

Если индекс не удается присвоить, с ним надо бороться. В случае с уточкой представители власти отбирают одно из совокупности значений, «упакованных» в мем, и игнорируют другие, усиливая важное для них значение до такой степени, что связи, образующие индекс, размываются почти до конца. Уточка становится знаком-символом, обозначающим протест вообще, безотносительно к расследованию ФБК. Для того чтобы поддержать этот процесс перехода индекса в символ, суд в Ижевске апеллирует к прецеденту: тому, что уточка уже была символом протеста в Сербии и ряде других стран[19].

В результате превращения уточки в символ политического протеста ее изображения начинают преследоваться. 12 июня 2017 года полиция Петербурга признала желтую уточку *средством наглядной агитации*[20]. «Крамольный» смысл начинают видеть в самых бытовых вещах: 26 марта 2017 года в Брянске был задержан и оштрафован участник антикоррупционного шествия за то, что в руках у него была бутылка чистящего средства «Туалетный утенок»[21]. Восприятие утки как символа «протеста вообще» распространяется далеко за пределы той территории, где политическое высказывание ожидаемо и естественно. Например, организаторам благотворительной акции «Утиные гонки» в Архангельске, не имеющей никакой связи с протестом и вообще политикой, запретили проводить мероприятие из-за использования резиновых уточек[22].

Сейчас мы наблюдаем создание меметичного политического языка, важным элементом которого являются индексы, указывающие на негативные (по мнению аудитории) социальные явления. Формирование индексов происходит в несколько этапов:

a) на второй или третий день фольклорной реакции на событие появляется индексичный знак, сначала указывающий на конкретный кейс;

b) довольно быстро индекс приобретает способность указывать на все ситуации данного тематического ряда (если событие – коррупционный скандал, то на коррупцию и коррупционеров в целом;

c) такой индекс начинает встраиваться в цепочку других индексов с похожим означаемым;

d) по мере развития индекс обретает несколько означаемых, причем в отдельных случаях новые значения уже не связаны с событием.

18. Интервью девятнадцатилетнего волонтера штаба Навального в одном из небольших городов. (Записано в ноябре 2017 года.)

19. https://meduza.io/shapito/2017/09/26/administratsiya-izhevska-rasskazala-o-roli-zheltoy-utochki-v-mirovom-protestnom-dvizhenii-eto-argument-v- sude-so-shtabom-navalnogo

20. https://meduza.io/news/2017/06/15/politsiya-peterburga-priznala- zheltuyu-utochku-sredstvom-naglyadnoy-agitatsii

21. https://tjournal.ru/58767-zhitelya-bryanska-oshtrafovali-na-10-tysyach-rubley-za-butylku-tualetnogo-utenka-na-mitinge-26-marta

22. https://tjournal.ru/58040-vlasti-arhangelska-zapretili-zaplyv-utinye-gonki-iz-za-simvola-v-vide-rezinovoy-utochki

Такие индексы выполняют по крайней мере две социальные функции.

Во-первых, индекс помогает людям, недовольным неким явлением, распространить свой конкретный опыт (например, возмущение действиями определенного чиновника) на явление вообще (коррупция). После каждого нового расследования пользователь Твиттера достает старый мем, присоединяет к нему новый и выстраивает цепочку по принципу «у нас всегда так»: *корги, утки… чайки… и вот еще бакланы*. Оперирование индексами позволяет быстро встраивать единичное событие в ряд ему подобных и представить новое событие как типичное наименее энергозатратным путем: не через длительные дискуссии и установление консенсуса, а через распространение мемов.

Во-вторых, использование таких индексов способствует солидаризации. Отсюда происходит стремление протестующих играть в своеобразные шарады со «считыванием индексов», чтобы опознать «своих» и объединиться.

Для властных институтов такой знак указывает на опасность, и поэтому для присвоенных ими индексов социальная функция будет другой. Функция уточки для них заключается в том, чтобы быстро «опознать и обезвредить» опасную политическую группу, а функция присвоенного знака «баклан» (указывающего теперь на высокотехнологичный стадион) прямо противоположная – привлечь людей, а не обезвредить.

В обоих случаях при этом окончательно исчезает отсылка к ситуации, на которую изначально указывал индекс, что и требуется для изменения вектора его солидаризирующего действия. ◆

Выражаем сердечную благодарность Вадиму Лурье, Дмитрию Доронину, Михаилу Минцу, Михаилу Агапову, Дмитрию Громову и Алексею Титкову за фотографии и наблюдение на акциях.

Катерина Тарханова

ИЗ АДА В АД ПЕРЕЛЕТАЯ

Если Алекс читал Рассела и Витгенштейна, то Адриан – Камю и Ницше. Я читал Джорджа Оруэлла и Олдоса Хаксли, Колин – Бодлера и Достоевского. Но это лишь жалкая карикатура.

Джулиан Барнс

Соцсети выросли значительно быстрее, чем дети, рожденные в тот же срок. В свои неполные пятнадцать лет они уже победили кино и телевидение, было бы глупо не признавать этот факт. Правильно говорят, что если сегодняшняя свадьба – фото и видео – не отправлена в Инстаграм или на YouTube, то свадьбы как бы и не было. Если кино- или телепремьера не обсуждена в Фейсбуке – примерно то же самое. Мир виртуальных контактов стал много плотнее, чем реальные человеческие контакты. Самое страшное, когда Сеть предлагает тебе поздравить с днем рождения виртуального друга, которого похоронили два-три года назад, а его страница сохранилась. Некоторые пользователи даже пишут по этим призывам настоящие поздравления.

Однако сочинять историю соцсетей – дело неблагодарное. Их не догонишь. Переменилась ментальность. От соцсетей зависят революции, теракты, президентские выборы (там, где они есть) и, может быть, даже цены на нефть. С соцсетями не смогла конкурировать даже такая развитая платформа блогов, как ЖЖ (livejournal.com). К тому же, спецслужбы полностью взяли его под контроль. Сделали это грубо, и в ЖЖ не осталось ни кино, ни «вино и домино» – оттуда просто все ушли (это была российская платформа, хоть и придуманная

Марк Цукерберг

в Америке). С Фейсбуком, куда ушла основная масса пользователей, считающих себя интеллигенцией, спецслужбы поступили умнее: они его лишь отслеживают. Иногда доносят про «вредительские» аккаунты, юзеров лишают виртуального общения на день, неделю, месяц или навсегда. Однако «вредительство» может не ограничиваться печатными знаками, принятыми в типографиях. В нем неизбежно присутствуют свои маркеры, значки, цвет, фон, или гифка, или наклейка, смайлик, которых не было в печатных сообщениях. А если органы выступят против гифок и смайликов, их еще можно заменить привычным набором знаков препинания.

В позапрошлом году отечественные власти активно боролись с соцсетями. К примеру, провинциальные сообщества «ВКонтакте», любые «Подслушано Новосибирск» или «Типичный Брянск», став территорией гражданских активистов, массово выказывали оппозиционные настроения и ругали власть последними словами. Во «ВКонтакте» аудитория преимущественно проще, чем в Фейсбуке – благодаря специфической отечественной платформе, – и туда юзеры уходили в основном с «Одноклассников», захваченных безграмотными черносотенцами. (Это тоже понятно: на «Одноклассниках» задержались лишь те, у кого не было сокурсников и профессиональных форумов.) Но при всей простоте и склонности к непарламентской лексике активисты умели «выводить на чистую воду» коррумпированных чиновников, а в открытом доступе при любой общепринятой сервильности среди госслужащих довольно трудно спрятать концы в воду. Поэтому служащие тогда разрабатывали целые стратегии по внедрению в эти оппозиционные группы своих проплаченных троллей, доводивших любое обсуждение истинного положения дел до абсурда и полного забалтывания. Тем не менее Интернет – ничуть не былое партсобрание, а действенный

рабочий инструмент коммуникации. Засланцев легко и быстро разоблачали непосредственно в сообществах, с ними, будь то деятели администрации, главы районов и областей, не считались – им вскоре пришлось убраться восвояси. Манипуляция не прошла.

В истекшем году власть имущих настигла следующая напасть, еще более для них опасная, – криптовалюты, рост биткоинов, майнинг на отечественном рынке. Ведь если валюта тайная, то ее не попилишь и отката не получишь, а в государстве, на 142 процента держащемся на откатах, это ведет чиновничество к катастрофе. Но цивилизованный мир продолжает развиваться и просто «взять и отключить», «взять и убить» биткоин, юзера, Фейсбук или YouTube хоть и возможно, но чревато большими издержками, какие законы ни принимай. Но что это значит? А то, что виртуальный социум становится неподзаконным всему прежнему миропорядку, в нем больше степеней свободы, больше самостоятельности у каждого из присутствующих и «отныне и вовеки» присутствующим придется договариваться самим. О чем же?

Люди старой культуры смотрят на все это как на сумасшедший дом. Лично Марк Цукерберг сотрудничает с ЦРУ, появляются конспирологические версии создания и распространения Фейсбука, но все это тоже несколько запоздало. Президент США пользуется Твиттером. Твиттер за счет своей краткости в большей степени машина самопиара, и тем она в определенном смысле сохраняет традиционные ценности, выполняет именно охранительную функцию. Однако в совокупности с Инстаграмом, популярным у всей молодежи мира и предусмотрительно перекупленным опять же Цукербергом, он вливается в безграничную планетарную коммуникацию нового типа. Дело уже не в каком-то Фейсбуке или «ВКонтакте», но в слове «приложения». Приложения – по географии и такси, связи текстовой или прямой, билетам в кино или на самолет, отелям, врачам, узкому кругу друзей на Телеграме с конкретными темами – стали в виде айфона или андроида как бы продолжением руки для большинства молодых людей в любой точке планеты.

Если еще недавно влияние соцсетей на кино описывалось «ускорением» и примером тому был «Безумный Макс. Дорога ярости» (лишь бы мелькало, гналось, не тормозило, не задерживалось на остановках – как просмотр ленты на гаджете во время поездки в электричке), то сегодня оно описывается ровно наоборот – «Бегущим по лезвию 2049», медленным и печальным. Нет, это не моментальный переворот, еще присутствует постепенность, но больше (в ближайшем будущем) не нужно будет даже условного, «кукольного» сюжета, как в последнем «Безумном Максе». Нужна радикальная бессюжетность, слабость не то чтобы повествования, но всего «включения» в просмотр. В кинозале люди сидят, находясь в контакте с экраном – виртуальной средой. Раньше их ожидания были связаны с эскапизмом, с воздействием «фабрики грез». В информационном мире стадия включения в контакт с экраном уже не забывается ни на миг, как и ведерко попкорна на

коленях. Публика не стремится быть «вовлеченной», «захваченной» (если только речь не идет о физиологических реакциях, которые она называет драйвом, – и тогда в дело вступает экшн). «Для души» публике требуются спокойствие и мерцание невербальных «битов информации».

Таким образом, надо, чтобы «Бегущий по лезвию 2049», в отличие от оригинала тридцатилетней, досетевой давности, давал гарантию, что там внутри есть какой-то контакт, а мы пока поспим и пожуем кукурузу. Мы переложим свою ответственность за эту жизнь на того, кому платили за билет. Надо сказать, что Дени Вильнёв идеально соответствует подобным запросам, хотя только с ним на культовом римейке это стало настолько ясно. Гай Ричи всего на полгода раньше (27 апреля 2017 года) в своем «Мече короля Артура» зафиксировал замедление восприятия со стороны пользователей Инстаграма, но тогда оно не было еще одобрено, и бокс-офис сначала был сомнительным (потом все более или менее наладилось). К тому же историческое фэнтези (в отличие от былых трехсерийных сказок «Властелина колец») принуждало к минимальному собственному бэкграунду, а это серьезная опасность. Гай Ричи – рисковый парень, когда велит Джуду Лоу прекратить играть папу римского. Всего полгода или год назад юзеры сами не знали, что хотят отныне тишины и предельно строгого воплощения максимы «сделайте нам красиво». Фильм должен быть сам по себе, но все в нем должно быть устремлено на то, чтобы не беспокоить наш мозг.

Даже критики проговариваются не о восприятии, а именно о сосуществовании с фильмом. Одна журналистка в личном блоге пишет, что заметила в любимом сериале точно такую же чашку, из которой пьет кофе по утрам, и спрашивает: «*А у вас что было одинаковое с каким-нибудь кино? Шмотки? Тату? Предметы интерьера?*» Ей многие отвечают, и вдруг раздается реплика другой журналистки, получающая сразу много лайков и «сердечек»: «*В «Блейдраннере» дождь точно такой, как у меня внутри». «Это отдельный разговор, не надо!!!» – «Да все, тред можно отключать. После этого писать что-то бессмысленно».*

Сегодня кино (драматический театр, опера, балет, живопись, скульптура) не стоят ничего сами по себе, если не связаны с публичным существованием (в соцсетях) – и стоят уж точно гораздо меньше, чем ланч с живыми людьми (друзьями, а не «френдами»). Хотя и этот ланч должен быть зафиксирован на одной из платформ. Каждый стал посторонним, только не по Камю. В информационном мире фиксация потребления важнее самого потребления. Культ молодости, культ красоты собственного тела показали свою изнанку. «Я» отделилось от тела множеством виртуальных следов, остающихся даже после его смерти. Именно эти следы сейчас и стремятся к максимуму. Их организация, новый порядок отсылают не к постмодернистам, расщепившим сознание-в-теле, а к древним мистикам и их последователям. Как ни странно, при неприятии любой мистики можно заметить, что

«Бегущий по лезвию 2049», режиссер Дени Вильнёв

увлечение ею порой приводило к вполне научным результатам и некоторые из них очень характерны для сегодняшнего Интернета. Имеется в виду, конечно, не вера в загробную жизнь, а лишь терминология, которой они пользовались, – «астральное тело», «эфирное тело» (аура), «эгрегор», «анима», «анимус» (и тут совсем недалеко до модных японских аниме).

И действительно, эгрегор стал механизмом создания того или иного виртуального круга общения. Он уже противопоставлен постмодернистской ризоме как рассеивателю времени и сознания. «Ментальный конденсат», «намоленное место», приметы и суеверия в реальном мире выглядят несколько дико, а в виртуальном работают как часы. Надо ли объяснять? На бумаге такой «конденсат» является термином, а после первого захода в гуглояндекс становится очевидностью, и можно уже оперировать архонтами, розенкрейцерами, масонами, хоть чертом лысым (но вовсе не то же самое с постмодернизмом, попробуйте проверить «телесность», «симулякры», «смерть автора», «машину желаний»). На данный момент постмодернисты с их терминологией весьма поверхностно судят о происходящем (хотя не исключено, что их время еще придет), а мистики нашли точные слова. Посты и комментарии в соцсетях давно уже воспринимаются невербально, даже если не содержат фотографий. Вот лишь один пример: *«Дождь» включился недели две назад. На кого ж они все похожи! Потрепала жизнь… Костюмчики, причесочки… Смотреть невозможно, слушать – тем более. НО! Врага надо знать в лиТцо! – Откуда у вас враги??? Вы сами себе и всему миру враги… – Мы-то как раз мирные, за что нас и не любят! – «Крымнаш», «сириянаш», «грузиянаш», на Украине «ихтамнет»… Мирные… Не любят… Черное – это белое, мир – это война, свобода – это тюрьма и т.д. – Мы несем мир и доброту всем народам. – Вот за это вас весь*

«Социальная сеть», режиссер Дэвид Финчер

мир и ненавидит. То коммунизм несли, то мир и доброту на танках развозили, теперь – ложь и коррупцию повсеместно. – Будьте добрее. – Я ничего из вышеперечисленного не несу! А быть добрее к врагам всего мира – с какой бы стати? Система, которую вы поддерживаете, – людоедское государство, созданное вампирами, вырастившее уродов и желающее сделать такими всех.

Помимо упоминания «Дождя» здесь нет других маркеров (хотя на мониторе они есть, и довольно много). В треде участвуют несколько человек, на бумаге они тоже не видны. Тем не менее, несмотря на массу оговорок, причем весьма существенных, остается шанс не забанить и даже не удалить из френдов топикстартера. Почему? Как раз по невербальным приметам. «Ментальный конденсат» с «идеологическим врагом» выдает сходство по тому, как составляет общего «анимуса», даже если один из вас – Чужой, а другой – Хищник. Бывает, что возникает общая точка (салат из капусты, учительница музыки из Липецка или ритм общения), рядом с которой все остальное – ниже рангом. Не без труда, не без мучительных сомнений конфиденты (молча при этом) приходят к выводу, что в зачет идет только эгрегор, неделимое совершенно «совместно нажитое» сознание. Соцсеть – продолжение не руки, а чего-то другого.

Смена юзерпиков с юзернеймами, баны и расфренды, участие и неучастие в тредах перестали быть игрой – если, конечно, речь не о безграмотных черносотенцах, не о пещерных людях. В «пещере» попрежнему играют с «тенями», а в «реальности» соцсетей всё на полном серьезе. Причем серьезны не только и не столько имя, пол, возраст, национальность и прочие физические атрибуты. Началось отчетливое различение ауры и ее конфликта с «астральным телом». А зачем выдумывать еще слова, если эти есть? Весь поток контента от того или

иного юзера составляет его ауру (включая френдов, историю банов и т.п.). Но приходится также учитывать ее изменчивость, ваши собственные контакты, их последствия или отсутствие последствий – то, как ауры накладываются одна на другую. Приходится разбираться в массе древнейших нематериальных субстанций, получивших новейшее материальное воплощение в виде потока контента.

За год или два сложилась тенденция постоянной «смены вех»: то один скандал, то другой, сенсационные открытия друг в друге. «Факты» тоже ведь отчуждены от «астрального тела», которое бродит само по себе. В идеале соцсети могли бы приводить к просветлению. Пребывание в них могло бы стать медитацией. И тогда отпали бы ощущения «хорошего» и «плохого», «добра» и «зла», «теплого» и «холодного». «Я» в таком случае растворяется в собственном виртуальном мире, в том числе во френдах, чего и хотелось бы нынешней молодежи, судя по всему. Только, чтобы раствориться, оно должно сначала наличествовать и создать этот мир, а это довольно сложно. И тут вступает в дело вроде бы безумная теория Рудольфа Штейнера о путешествиях астральных тел во сне и после смерти. Сочинял он про Луну, Венеру и Марс и как мертвые души падают, проваливаются стаями туда или сюда (согласно возрасту кармы). Страшная сказка, но в соцсетях такие метания – норма, фиксируемая счетчиком.

В «восстании масс», провозглашенном в прошлом веке, различимы теперь каждый крик, оклик, смех, ругательство, всплеск всей массы – только тишины нет. Не исключено, что это отсутствие тишины древние и называли адом. В сущности, «ментальные стаи», мечущиеся в космосе, – образ именно преисподней, уже проявленный соцсетями. Физическая отдельность, посторонность, не имеющая притом сложившейся индивидуальности на уровне «эфирном», превращается виртуально в свое загробное, бестелесное воплощение и не переносит его. Стая ощеривается, пытается сомкнуться, снова жить по волчьим законам, как это было на уровне физического тела, но оно больше не работает. Стая теряется, и это происходит сейчас каждый божий день. Они, эти массы, сжирали всю информацию по любым происшествиям из теленовостей и по телесериалам, соответствующим их безвременному мировосприятию, по всем телешоу, где упоминается тело: браки, разводы, измены, деторождение, теракты и модные дефиле, чужие похороны и природные катаклизмы… И провалились.

Они цеплялись за тело как за единственную соломинку. По той простой причине, что органически не могли найти в себе то, о чем говорил Штейнер, а до него вся мировая философия по алфавиту, от Аверроэса до Ямвлиха. Соцсети, устроив свои «магнитные бури», проявили не виртуальный, а реальный глобальный конфликт – между отсутствием и присутствием в каждом живущем обычной силы духа. Оказалось, что слишком многие в жизни ее не ценят, не практикуют, заменяют всевозможными суррогатами (деньги, успех, ЗОЖ) и в соцсетях попадают в настоящую преисподнюю, в загробный мир, поскольку в слабости

своего духа не могут успокоиться ни на минуту. Теряются не от скандалов, не от вала информации, не с непривычки хоть к каким-либо конвенциям, а от собственной слабости. Не подозревали ее в себе. Страх смерти уже при жизни делает из них призраков, и это отнюдь не пустые слова, если посмотреть на все «баны», «самоубийства» (удаления страниц), существование в репостах. Бесконечные репосты чужих статей, цитат, фото и видео демонстрируют не столько жажду знаний, сколько громко кричащую пустоту.

Селфимания тоже из ада не выведет, а еще глубже в него погрузит, и даже это соцсети дали уже понять. Что будет следующим шагом? Если молодые люди не повзрослеют вместе с ними, человечество вымрет, а Интернет останется. И будет один только Интернет. ◆

Алиса Таежная

ВПУСТИ МЕНЯ

Виртуальные отношения в современных мелодрамах и романтических комедиях

Прошло почти двадцать лет с момента, когда герои Тома Хэнкса и Мэг Райан влюбились друг в друга по электронной почте, оставаясь заклятыми врагами в реальности («Вам письмо»). Больше десяти лет с тех пор, как Кэмерон Диас и Кейт Уинслет махнулись домами в Англии и Калифорнии на Рождество, чтобы найти на другом конце света свое счастье («Отпуск по обмену»). И почти пятнадцать лет с тех пор, как мы узнали, что в антиутопии будущего у несчастных влюбленных будут извлекать из мозга все неприятные воспоминания о травмирующих отношениях («Вечное сияние чистого разума»). Современная мелодрама и комедия быстро отзываются на постоянную ротацию сексуальных партнеров, прямую трансляцию личных историй онлайн и коллективную погоню за виртуальным одобрением.

Горечь утопии

«Как меняться, не пугая друг друга этими переменами?» – спрашивает себя бородатый несчастливец Теодор, ребенок, по ошибке живущий в теле конвенционального взрослого. Он живет в утопическом мире солнечных инстаграм-фильмов, где слегка подсвеченные волны и купальники блеклых и благородных пастельных цветов ласкают взгляд. Невесомый, скользящий по касательной мир – его аквариум, где электронные письма зачитываются вслух, а секс по телефону лишен необходимости переворачивать страницы с девицами в сомнительных ракурсах. «Она» (2013) Спайка Джонса – главный в XXI веке фильм о любви по запросу – напоминает, что утопия с антиутопией всегда нежно держатся за руки и могут быть лишены угрожающих очертаний депрессивного мира киберпанка.

Сериал «Черное зеркало», создатель и идеолог сериала Чарли Брукер

После болезненного расставания и череды не очень удовлетворяющих свиданий, от требований поговорить про отношения до фантазий об удушении во время соития мертвым котом, Теодор находит Саманту – аудиоробота, который общается с ним на его условиях. Саманта подгружается после встроенного в приложение вопроса о самочувствии и материнской любви и начинает вещать в голове как все понимающий голос подружки – остроумной, но послушной, внимательной и эмоционально включенной. Всегда, когда этого хочет Теодор. Какие бы перемены ни происходили с ним, Саманта подстроится и не будет задавать неудобных вопросов – зона комфорта с голосом Скарлетт Йоханссон станет диваном для самолюбия главного героя.

Интересна зеркальная профессиональная деятельность героя: незнакомцы по всему миру делегировали ему личную переписку с самыми близкими людьми. «Красивые письма от руки» – компания, в которой он работает, – еще действует по старинке и не заменила таких людей, как Теодор, такими роботами, как Саманта. Главный герой должен придумывать письма нежности и благодарности за отправителей, чтобы дежурный текст из открытки «поздравляем, счастья, радости желаем» обрел персональные черты. Для сочинения таких текстов необходимы человеческий почерк, эмпатия и аналитика, которых у роботов пока нет (или почти нет), а у мыслящего эрзац-писателя в избытке. Сочиняя трепетные любовные послания в безразмерном офисе с сотнями коллег, Теодор отвечает за интимную жизнь тысяч людей, которые об этом не догадываются. В конце фильма он почувствует себя с другой стороны – вместе с 641 контактом, которых эмоционально обслуживает Саманта.

Разница эмоционального обслуживания и любви в этом фильме занимает Спайка Джонса больше всего: и то и другое, кстати, ни минуты

не страхует от глобального одиночества. Одно будет обставлено иллюзиями понимания, другое – эмоциональными каруселями и страхом, что вот-вот обнажишься слишком сильно и потеряешь лицо. Одно будет интуитивно и легко, как интерфейс популярного сервиса, для другого нужны время и усилие. В одно будет легко нырнуть, несмотря на внутренние черные дыры, другое не поторопится навстречу, потому что нуждается в желании и с противоположной стороны. Утопия, в которой давно работает Теодор, оборачивается против него: как если бы десятки его клиентов узнали внезапно, что поздравления со свадьбой и годовщиной, письма из других городов и предложения руки и сердца им пишет скучающий клерк, который не в состоянии построить длительные отношения.

Антиутопический сериал «Черное зеркало» (2011–…) касается горечи эмоционального обслуживания с другой стороны. В серии второго сезона «Скоро вернусь» главная героиня, скорбящая по рано ушедшему мужу, решается на собственную «Саманту» – по совету подруги загружает в специальный сервис историю общей переписки и создает аватар своего мужа. Тот заимствует речь мужа и его чувство юмора, заполняет паузы подходящими репликами из прошлого (чаще всего из бытового обихода), и героине почти мерещится, что любимый просто дремлет в обнимку с телефоном в соседней комнате, дописывая сообщения в темноте.

Следующий шаг – антропоморфный робот по образу и подобию покойного, его идеальный репликант во плоти (из чего сделана плоть, неочевидно), который приезжает домой ко времени, как посылка из любимого интернет-магазина: получите, распишитесь, соберите по инструкции, гарантия на дне коробки. Высокий, слегка отсутствующий, усвоивший все паттерны поведения, робот начинает обживаться в доме в качестве домашнего любимца. «Черное зеркало» – в первую очередь сериал сатирический и часто на грани с черной комедией – поворачивает сюжет от скорби и неприятия личной трагедии в сторону эгоистичного разочарования. Спустя пару месяцев настройки робота исчерпаны, лексикон и эмоциональный опыт никак не обновляются, а питать настоящие иллюзии устаревшими репликами скучно, ущербно и просто опустошающе. Даже если робот научился технично заниматься сексом, набравшись этого по порнороликам, и покорно называет свою сожительницу и заказчицу «администратором». Пообещав любимой «Скоро вернусь», робот действительно возвращается – таким, каким его уже видели и отлично помнят: говорящей могильной плитой, агрегирующей трюизмы на все случаи жизни.

Сюжет «Черного зеркала» был независимо от сериала технически воплощен IT-компанией Luka: известного московского антрепренера Романа Мазуренко после его неожиданной смерти «оживили» в чатботе, используя открытые данные комментариев, соцсетей и переписки. «Совсем недавно мы в Luka научились делать диалоговую модель, используя небольшие датасеты поверх нейронной сети. Я собрала

все сообщения из нашей переписки, фотографии, статьи, мысли, воспоминания – свои и друзей, – и мы сделали AI Роман. С ним можно переписываться про него самого или просто про жизнь – он будет отвечать так, как отвечал бы *когда-то* Рома», – писала основательница Luka Евгения Куйда и близкая подруга Мазуренко о начале работы «Романа». «Когда-то» – ключевое слово и в эпизоде «Черного зеркала», который концентрируется на человеческом свойстве двигаться дальше незаметно для себя и склонности искусственного интеллекта оставаться в первоначальных настройках и ограниченности развития.

Самая успешная серия того же сериала «Сан-Джуниперо» посвящена сохранению сознания после смерти и вечной жизни на коллективном кладбище в виде облачной компьютерной системы. Сан-Джуниперо – уютный городок с субтропическим климатом и невероятно красивой природой, где проводят время симпатичные парни и девушки. Как выяснится позже – аватары умерших, молодые и самые любимые варианты себя, по версии самих покойных. Люди преклонного возраста попадают в Сан-Джуниперо по специальной договоренности – не больше пяти часов в неделю при помощи специального устройства для погружения. Именно там знакомятся две девушки, они влюбляются друг в друга и решают встретиться в реальности. Одна из них – бисексуалка и вдова, похоронившая с мужем дочь. Вторая – лесбиянка и девственница, от которой отказалась вся ее семья. Ее надежда на попадание в Сан-Джуниперо после смерти – брак с сочувствующим медбратом, который, став ее ближайшим родственником, одобрит ее переход в цифровое облако.

Метафора рая, где ты можешь быть активной, ностальгической и здоровой версией себя, не случайно вылилась в самый популярный эпизод «Черного зеркала»: оптимизм и идеи о бессмертии, очевидно, продаются лучше, чем разоблачающие притчи о человеческом эгоизме. Так что же на самом деле Сан-Джуниперо? Кладбище великолепия и вечный сон для тех, кто настрадался на этой Земле. Мир, в котором нет ограничений на «правильные отношения», а боль испытывают только по личному выбору. Сон суперэго, позволяющий жить в моменте. Вторая жизнь, как в игре Second Life. Вечное продолжение себя в молодом и здоровом теле, способном на все. Пока официальная наука бьется за то, чтобы продлить человеку жизнь через заботу о здоровье, или биохакинге, «Сан-Джуниперо» рисует альтернативный дом престарелых – с ощущением вечности перед глазами и послушными бодрыми телами, в оболочку которых заключены мечтательные старики. Эпизод о преодолении смертности и консервации сознания – другой взгляд на «цифровой памятник»: интерактивный и эмоционально наполненный, обновляющийся согласно внутреннему стимулу, а не по желанию заказчика. Весь жизненный опыт поколения помещается в капсулы миллиарда мерцающих столбиков, а рай существует по правилам VR-игры, где личный образ можно выбрать так, чтобы он согревал и примирял с собой.

Сериал «Мастер пустоты», авторы Азиз Ансари, Алан Янг

Кастинг партнера

Романтические комедии в сериальной форме превращают поиск «того самого» человека из полуторачасового квеста в многолетнее путешествие навстречу более или менее подходящему кандидату. Именно сериалы быстрее всего среагировали на изменившуюся политику свиданий вслепую. Знакомства на улице – для бестактных или отчаявшихся; романы на работе – для бесстрашных; общение на вечеринках – для исключительных экстравертов. Все остальные начинают отношения на своих условиях в Сети, в первую очередь при помощи приложений и социальных сетей. И если потребление музыки и кино давно изменило восприятие культуры с пирамиды иерархий до всегда открытого супермаркета, то и партнерам для сексуальной близости и флирта в этом супермаркете рано или поздно должны были отвести отсек. Теперь пару выбирают по обложке – юзерпику и нескольким фразам в биографии.

Авторы одного из самых точных сериалов о выветрившейся романтике в большом городе «Мастер пустоты»[1] (Master of None, 2015–…) Азиз Ансари и Алан Янг посвящают целую серию «Первое свидание» виртуальным поискам приятного человека. Что важно в жизни и что подчеркивается в сериале: простой градации между контактом для потенциального секса или будущих отношений не существует ни в одном приложении, как и в жизни. Поэтому каждый раз герой в обязательном порядке проходит одну и ту же программу вроде бы ненавязчивых, но до обидного похожих между собой реплик и действий: таких похожих, что тридцать свиданий через приложение можно легко свести до одного-двух. Девушки главного героя меняются почти раз в минуту, пока зрители не выяснят имена финалисток – нескольких девушек, с кем дело двинулось дальше пары бокалов в баре в будний день.

1. Известны и другие варианты перевода: «Мастер не на все руки», «Не при делах». – *Прим. ред.*

Приложение может показать заинтересовавшегося в тебе человека, но дальше нужно грести самостоятельно. Вопросы о родителях и воспитании, деле жизни и любимой еде, страшных воспоминаниях и предпочтениях в отношениях с противоположным полом – простой алгоритм, по которому строится механический и вымученный разговор: его участники сделают все, чтобы казаться более непринужденными. «Первое свидание» визуализирует фильтрацию людей в мегаломанской среде, о чем Ансари позже даже напишет книгу Modern Romance с актуальной статистикой и личными признаниями о поиске партнера в современном мегаполисе. По его версии, люди как вид, выросший в небольших группах и городах, теперь встречают тысячи человек в день, и им необходимы подсказки для сужения результатов поиска. Вначале мы сортируем потенциально интересных партнеров по фото, потом приступаем к фильтрации в реальности. Это энергозатратное и суетное занятие куда больше похоже на кастинг или работу с большими данными, где от этих данных невозможно полностью дистанцироваться: их можно обидеть, задеть, озадачить, разочаровать и разозлить, утверждая собственные настройки.

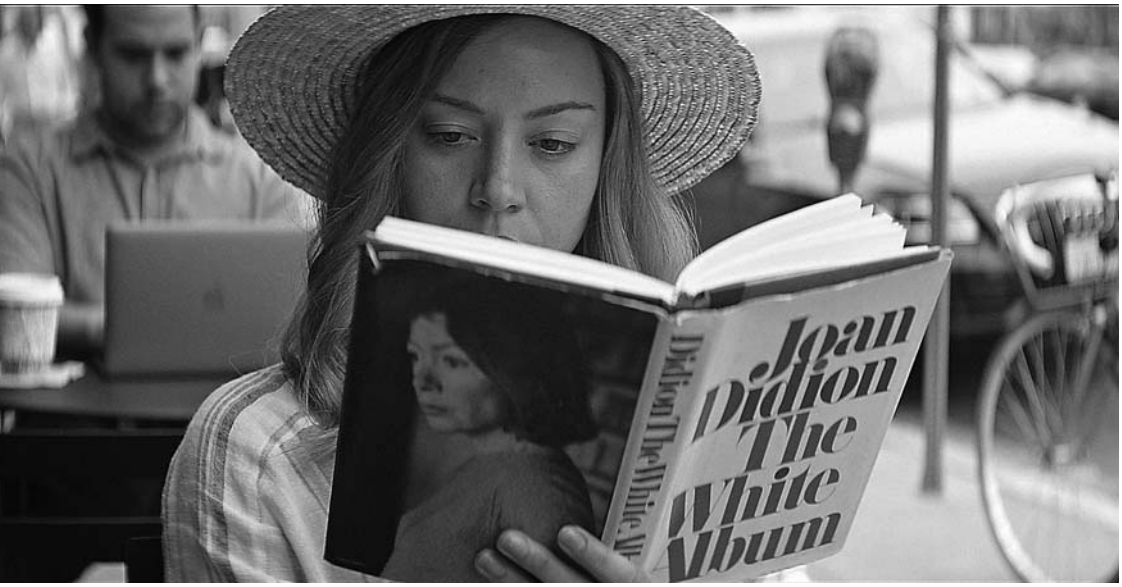
Условные тридцать неудачных свиданий, нарезанных в одну серию, – современная версия спид-дейтинга, встреч на две-три минуты, после которых ради вежливости необходимо остаться на десерт, чтобы получить социальное поглаживание и не выглядеть оголтелым социопатом. С приложения для знакомства как способа справиться с по-настоящему эмоциональным расставанием начинается фильм «Невероятная Джессика Джеймс» (2017) Джима Страуса. Его героиня, драматург и ведущая театрального кружка для детей, Джессика Джеймс идет на свидание, чтобы заново вернуться в игру и, возможно, заняться ни к чему не обязывающим сексом. В первые минуты она разоблачает себя – в этом же баре обычно тусуется ее бывший, и помозолить ему глаза куда важнее для ее самолюбия, чем рассмотреть в парне напротив живого человека. У свиданий может быть очень много причин, и часто люди приходят на встречу совсем не ради другого человека – сериал Ансари – Янга и фильм Страуса, в общем, и об этом.

Другое продюсерское достижение того же канала Netflix (он заметно вкладывается в ромкомы для мейнстрим-аудитории) – сериал «Проще простого» (Easy, 2016–…) Джо Сванберга – постоянно фиксирует внимание на пространстве для флирта, секса и любви. Преодолевая цайтгайст консервативного поворота, Сванберг снимает о сексе в интонации not a big deal и ракурсах, меньше всего напоминающих традиционную эротику. Его голые люди – разных форм и возрастов – радуются сексу, а не чувствуют принуждение или вину. Кажется, они давно примирились с собственным телом и готовы на эксперименты внутри отношений. Секс – это естественно, небезобразно, а по новым правилам еще и очень увлекательно: легкость и мягкость, с которой Сванберг снимает постельные сцены и интимные диалоги, обозначают новую стадию осознанности у героев мейнстрима.

Они стараются получать удовольствие, живя без стыда и осуждения. Интернет – ризома прихотливых горизонтальных связей – становится для них самым простым и естественным проводником. Никаких трехэтажных метафор – только рутина, только мамблкор. Никакого поэтизированного секса. Никакого автоматического секса. Только секс, работающий с расширением границ – даже если под расширением подразумевается готовность заняться сексом всего лишь в соседней комнате. Правильных способов любить и быть любимыми, пожалуй, нет – и «Проще простого» становится гимном эмоционального плюрализма, где есть только одно правило: будучи счастливым, не причинять страдания другим.

Одна из серий первого сезона – «Утопия» – рассказывает о том, как молодые родители решают пригласить девушку для занятий сексом втроем и останавливают выбор на знакомой воспитательнице. «Утопия» целиком о преодолении неловкости и о том, что ожившие фантазии работают в реальности не так безупречно, как в голове: пара в итоге обращает куда больше внимания друг на друга, чем на новую приглашенную участницу. А скорее всего, вообще решилась на эту авантюру, чтобы что-то доказать себе: энтузиазм, драйв, готовность к экспериментам и открытость взглядов. Серия «Открытый брак» идет немного дальше, но опять касается попыток людей среднего возраста пробовать полиаморные отношения. Жена и муж договариваются, что теперь у них будет открытый брак: на следующий вечер каждый из них отправляется на свидание, чтобы испытать близость с новым партнером. Для нее это будет случайно подсевший в баре красивый высокий парень, для него – коллега, которой он симпатизирует. И оба вместо сбывающихся фантазий получат неоднозначный опыт несчастливого секса, не имеющего ничего общего с близостью: механические и агрессивные фрикции или вялый петтинг с девушкой, говорящей во время прелюдии «нет».

Каких бы привлекательных и готовых на все людей герои ни встречали в приложениях, реальность – с расстраивающим и нелепым сексом на одну ночь, который должен был стать приключением, а становится неудачной поездкой не в ту сторону, – возьмет свое. Сериал Сванберга проговаривает, но не иллюстрирует фантазии своих героев и почти всегда показывает, как просто и буднично выглядит телесная близость, апеллируя к неудачному зрительскому опыту, который хочется забыть. Комическая составляющая секса по запросу отражена в эпизоде «Подработка», где девушка по вызову, работающая через Интернет, приглашает к себе домой одного мужчину за другим. Их виртуальные образы – просто клиенты, оплачивающие близость. Их реальные образы – мужчины в замешательстве; мужчины, которые хотят, чтобы их выслушали; мужчины, которые сами не знают, чего хотят. И обо всем этом они точно не расскажут под своим интернет-логином. А еще никогда не признают власть над ними со стороны женщины, которой платят за интимные услуги.



«Ингрид едет на Запад», режиссер Мэттью Спайсер

Ресурс виртуальности

Свойство человеческой психики достраивать, интерпретировать и приукрашивать не случившиеся события и не встреченных людей дает питательную долгосрочность виртуальным отношениям. Ее в фильме «Как я дружил в социальной сети» (Catfish, 2010) исследуют два американских документалиста, отталкиваясь от юзерпика симпатичной девушки, которая включается с одним из них в фейсбук-дружбу, а позже и романтическую связь. Любительница танцев, примерная девушка из хорошей семьи, она не просто флиртует, но и занимается виртуальным сексом с журналистом, инициирует звонки и признания в любви и шлет ему песни собственного сочинения. Catfish осмысляет феномен социальных сетей, где мыслящий человек легко создаст интригующий и правдоподобный профиль за пару вечеров. Кроме того, он отражает желание пользователей заблуждаться и эмоционально вкладываться в виртуальные отношения, что делает социальные сети крупнейшими компаниями и инструментами влияния.

Фильм снимался до того, как лента Facebook полностью поглотила для большинства населения все СМИ, дружеский круг, профессиональные коллективы и рынок услуг. Уже тогда Catfish обнажил удочки, на которые социальные сети ловят пользовательское время, – невидимую грань виртуального и реального, где дружелюбные сообщения в чате спонтанно становятся чувственным звонком, а телефонный роман превращается в пространственный. Просиживая штаны перед монитором, главный герой фильма надеется на чудо и раскручивает обычную историю вранья – типичной, хоть и лихо закрученной лжи эпохи виртуальной реальности.

Точно так же главная героиня инди-комедии «Ингрид едет на Запад» (2017) в исполнении звезды черного юмора Обри Плазы

покупается на Инстаграм лос-анджелесской it-girl, богемного фотографа замужем за художником. Завидный мир идеальных закатов на Венис-Бич так пленит Ингрид, что она со всеми деньгами перебирается к успешной Тейлор почти сразу после выписки из психиатрической клиники. Ингрид – сталкер со склонностью к агрессии и отсутствием самокритики – атаковала свою предыдущую одержимость. Сатира о благополучии эпохи соцсетей рассказывает о сгенерированной привязанности в эпоху полной информационной прозрачности. Фотограф Тейлор знает идеальные фильтры в фотоприложении, чтобы заработать тысячи лайков, и рестораны, где красивее всего оформят авокадо-тост; так и Ингрид знает, что и в какой момент сказать, чтобы быть удобной и понравиться с первого взгляда. Присваивать себе симпатичные черты других, бороться с завистью и одиночеством через виртуальную дружбу, плести сложную сеть неоднозначных контактов – тактика большинства пользователей соцсетей, переданная в гротескном образе Ингрид. Ее сбывающаяся мечта о личном хэштеге, ради которого стоило жить и даже попытаться умереть, – экспонат на ярмарке тщеславия XXI века, где виртуальный капитал все чаще становится реальным.

Примерно то же, но гораздо менее успешно пытается провернуть героиня Брук Кардинас в «Госпоже Америке» Ноа Баумбака. В ироничном и саморазоблачающем монологе она поучает сводную сестру: «Нужно уметь себя подать. Если не знаешь сам, что продаешь, никто у тебя ничего не купит». Наивное правило, списанное то ли из пособий по маркетингу, то ли из тренингов о том, как состояться (или того и другого сразу), могло бы прозвучать в многосезонном телешоу «Семейство Кардашьян»: такое послание просто не может существовать без оравы зрителей, желающих его услышать.

Проблемы оригинала и копии решаются и в романтических сюжетах, где нет как таковых Интернета и соцсетей. Виртуальному улучшению поддаются не только неудачные фоторакурсы и недостаточно красивые пейзажи: в этих мирах можно придумать идеального спутника и немедленно получить его в привычном человеческом обличье. Кастомизированный партнер, на которого можно безболезненно спроецировать иллюзии и ожидания, – тема сразу двух американских независимых фильмов: «Возлюбленные» (The One I Love, 2014) Чарли Макдауэлла и «Руби Спаркс» (2012) Джонатана Дейтона и Валери Фэрис. В первом пара попадает в заколдованный дом для несчастливых партнеров, где обнаруживает улучшенную и приносящую больше радости другому копию себя. Во втором девушка, художественный персонаж из рассказа, оживает и воплощает самые дикие фантазии автора, как Галатея соответствовала чаяниям Пигмалиона, – от желанных шуток до патологической созависимости. Изменить тон голоса и убрать из обихода раздражающие формулировки, подтолкнуть на другие реакции и выдать собственные желания за его собственные – так действуют герои мелодрам, работающих с темой манипуляции и безусловного принятия. Пока есть шансы воплотить фантазию, реальные близкие

люди будут, вероятнее всего, проигрывать своим же отредактированным клонам.

Тест на истинность

Драма Дрейка Доремуса «Новизна» (2017) застает двоих лос-анджелесских жителей – инструктора по лечебной физкультуре и фармацевта – в проблемных отношениях. Они знакомятся в приложении для секса, но просто сексом на одну ночь и даже дружбой с регулярным сексом их история не заканчивается: потребность в привязанности и совместимость приводят к попытке моногамии, травмирующей и несвойственной обоим. «Главная задача – не остаться вместе или найти пару, а найти человека, с которым получится обрести большего и лучшего себя» – к этому сводится одно из публичных выступлений, которое герои слушают по сюжету, вероятно, в поисках ответа на вопрос, почему им так трудно быть только друг с другом. «Новизна» – не фильм о сексоголике и нимфоманке, а история о постоянных попытках сбегать за удовольствием и дать себе вознаграждение на стороне, когда самые трудные и при этом интересные отношения все еще не устраивают. Верность может обсуждаться, открытые отношения могут быть этичными, но «Новизна» скорее касается невозможности договориться и примириться с собой, когда в телесное проскальзывают чувства. Какое бы беспроблемное и равноправное общение ни обещало приложение, помогающее выловить приемлемого сексуального партнера за несколько минут в радиусе пары километров, оно не гарантирует простой и предсказуемый опыт. Главные проблемы все равно нужно будет решать в реальности: обсуждать травмы, укрощать собственное эго и переживать ревность.

Мелодрама «10 000 км» (2014) испанского режиссера Карлоса Маркеса-Марсета говорит о взаимной неудовлетворенности в любви на расстоянии – и снята в двух квартирах с двумя актерами. Она получает долгосрочную художественную резиденцию в Калифорнии, он остается в Барселоне: теперь они договорились об отношениях на дистанции. Поэтика «10 000 км» в том, как точно и узнаваемо она воссоздает неврозы виртуальной любви: от хождения по родным улицам с помощью Google Maps до уроков танцев по Face Time и прямой трансляции кулинарных достижений на кухне. Мониторы с лицами и запутавшиеся одиночки в похожих одна на другую белых минималистких комнатах – так выглядит не столь требовательная нервная любовь на расстоянии и попытка сохранить близость через океан. Любовь здесь – практический навык, который необходимо постоянно развивать вопреки интуитивному желанию оставить все как есть. Никто из героев не знает, что делать с любимым человеком, у которого есть свой запах, чей звук шагов узнаваем, когда он превратится в невротичное пиксельное лицо, с задержкой твердящее по кругу одно и то же. Изучая силу привычки и динамику постоянных отношений, режиссер регистрирует расщепление чувства на доминирующее речевое и невыраженное

«Новизна», режиссер Дрейк Доремус

телесное. Именно подавленные тела первыми подведут любимых при личной встрече.

Главный герой самоироничной комедии Джозефа Гордона-Левитта «Страсти Дон Жуана» (Don Jon, 2013) тоже становится заложником стереотипных представлений о том, какой положено быть страстной любви. Вероятно, такой, какой она предъявлена в миллионе возбуждающих порнороликов, где девушка сведена до функции безусловно принимающей стороны. Гопник-провинциал с патриархальными установками не может найти ни одной девушки, которая сравнилась бы с безотказными порнозвездами, и даже эффектная хабалка из соседнего района не способна отвадить его от многоразовой ежедневной мастурбации. О чем вряд ли догадывается Дон Жуан из пригорода: его виртуальный стереотип – какой положено быть женщине в постели – достраивается жизненным стереотипом, какая вторая половина ему нужна. Самоуверенная, женственная, не замолкающая, наивно хлопающая глазами и одновременно с этим подбирающая ключики к его нехитрому окружению. Живая пассия со светлыми кудрями и пухлыми губами ничем не отличается от низведенных до вещей видеоженщин – и ожидаемо вызывает аналогичную токсичную зависимость.

Инди-комедия Линн Шелтон «И смех, и грех» (Humpday, 2009) о лучших друзьях построена на диалоге двух актеров. Двое мужчин средних лет – авантюрист-путешественник и инертный семьянин – решают поучаствовать в конкурсе местного анархистского фестиваля свободной любви и снять совместное порно. «А почему бы и нет?» – одна из главных мантр поколения X, а потом и поколения Y – рассматривается Шелтон в контексте нежелательной в гетеронормативном обществе гомосексуальности. Броманс – мужская дружба на грани с теплой привязанностью – видоизменяется, когда к эмоциональному аспекту добавляется сексуальный: весь фильм герои пытаются перейти

«Она», режиссер Спайк Джонс

грань, отвечая себе и друг другу на вопрос «зачем?». Они делают это на спор, желая переступить через консервативных себя, или стремятся утереть нос свободолюбивым участникам местного кинофестиваля?

Спутанные мотивации и скомканные действия, ставшие фирменным приемом стиля мамблкор, дают большое пространство для толкования героев – им не выпадает ни страдания, ни катарсиса; сплошные колебания. И именно включенная камера и обещанное виртуальное продолжение их эксперимента делают интимное решение сперва отложенным, а потом и вовсе маловероятным. Страх нового телесного опыта не идет ни в какое сравнение со страхом могущественной камеры, которая способна уловить случайно выданные секреты и сгенерировать пространство для интерпретации там, где хочется владеть нарративом от начала до конца. Говоря о сексе и дружбе, фильм касается природы страхов перед кино как медиумом и репрезентацией в принципе, где самая человеческая эмоция – контролировать то, как мы выглядим в глазах других.

Разоблачая виртуальность, современное кино в первую очередь демонстрирует природу человеческих иллюзий. В документальном Catfish герои-режиссеры отправляются за виртуальной подружкой Меган в мичиганский городок, чтобы найти вместо ожившего юзерпика сексапильной девушки семью в настоящей беде. Двоих сыновей с проблемами развития, уход за которыми отнимает у родителей бездну сил. Их маленькую сводную сестру, играющую с подружками на лужайке перед бедным домом. Их мать Анджелу, полную длинноволосую женщину с детским лицом, пытающуюся спастись в рисовании от забот нового дня. Незамысловатое вранье Анджелы о дочке-вундеркинде, покоряющей местные галереи. И ею же нафантазированную Меган, которая якобы тоже является частью этой семьи: вымышленные удачи

и достижения Меган компенсируют общее горе и утраченные иллюзии всех жителей дома и утешают Анджелу в ее слишком обычной жизни.

Сидя на крыльце скромного дома, отец семейства Винс, самый непримечательный тип, рассказывает на камеру притчу о перевозке по морю трески. Этой рыбе очень вредит повторная заморозка и длительная транспортировка: за несколько дней она буквально распадается на части. И чтобы не давать треске развалиться, ее перевозят с зубаткой (catfish – название рыбы, а заодно и фильма): вторая рыба имеет удивительное действие на треску, долго сохраняя ее свежей и твердой. «Есть такие люди, как эта рыба зубатка, которые хранят тебя в целости и сохранности, держат тебя на ногах, помогают выжить и быть в тонусе», – говорит Винс о своей жене Анджеле, не подозревая о ее патологической лжи и виртуальной жизни, но понимая жертвы, которые она приносит ему и близким каждый день. Такой же зубаткой для главной героини станет встреча с режиссером из Нью-Йорка. Он приедет в Мичиган за разоблачением, а застанет сломленную женщину в шаге от нервного срыва и, отказавшись от осуждения, протянет ей соломинку над пропастью лжи.

Catfish очень точно описывает переходность виртуального пространства начала XXI века, где за каждым вымыслом в Сети еще можно найти человеческий след, глубокую и непосредственную эмоцию, чьи-то невыдуманные боль и страх. Виртуальные контакты, привязанные к живым людям, часто помогают держаться на плаву и находить силы двигаться дальше, будет ли это честная беседа с посторонним человеком где-то далеко или шквал комментариев на выстраданный статус. Какими бы интуитивно понятными и простыми ни были интерфейсы программ и приложений, обещающие легкие знакомства и лекарство от одиночества, за каждым из них все еще стоят осязаемые обиды, мечты и кошмары. Даже манипуляции обусловлены нашими слабостями, а не сильными сторонами. И самые быстрые телефоны и самые красивые отредактированные фото так или иначе приведут на свидания и дружеские встречи настоящих людей с неврозами, предубеждениями и недостатками: приложений по преодолению своей и чужой уязвимости – самого главного свойства человеческих чувств – пока не изобретено. А когда изобретут, кино о них, вероятно, уже потеряет смысл. ◆

Сергей Лозница

Даже если кто-то умудрился не посмотреть ни одного фильма Сергея Эйзенштейна и никогда не слышал, никогда не знал, что был такой режиссер, даже если он никогда не интересовался кино, ему все равно не избежать впечатления, которое оставляет случайно увиденный кадр не важно какого из фильмов этого режиссера. Нам, выросшим здесь, невозможно было пройти мимо. В этом есть и сила, и тотальность, и не только порыва, который поднял и трепетал красным над броненосцем.

Если не смотреть специально, если не углубляться специально, если просто «скажи изюм» – то «в памяти темной пошарив, найдешь» тот кадр и вовсе незамысловатый, ясный и чистый, как правда, сшибающий своей простотой, – поле и люди, поле, усеянное до горизонта людьми. Посевы и плоды XX века в этом первом, лишенном поздней манерности, фильме «Стачка». Последний кадр. Я бы даже сказал последний аккорд. Три кадра. Вот они.

И если я когда-либо испытывал сильное впечатление, которое всегда со мной, хотелось бы мне этого или нет, которое прорастает во мне, хотелось бы мне этого или нет, то, наверное, корни его, если говорить о поверхностном, видимом проявлении, там, в этом простом и ясном финале фильма «Стачка».

92
ТИРЫ ЧАС/СУТКИ 46-60-63
30-12-37
диск
5
4
3
2
1
9
8
7
6
Ролл «Лотос»
180 ₽
Сет «Европейский»
750 ₽

Екатерина Бондаренко

ЖЕНЩИНЫ И ДЕТИ

Пьеса

Екатерина Бондаренко – документалист, драматург, танц-драматург. Родилась в Ташкенте (1984), живет в Москве. Работала куратором документальных проектов в «Театре.doc» (2011–2013); в 2014–2016 – шеф-драматург Новой сцены Александринского театра. Автор ряда пьес для независимых и репертуарных театров: «Белки, сосны, микросхемы» («Ведогонь-театр», Зеленоград), «Шедевр» (специально для независимой театральной компании ORTA, Алма-Ата), «Целлюлоза» (спектакль «Теперь ты знаешь», Liquid Theatre с Community stage). Автор доклада-перформанса «Остановка зимним вечером у леса» (2017, с хореографом Татьяной Гордеевой; Центр имени Вс.Мейерхольда). Пьеса «Женщины и дети», участвовавшая в основной программе фестиваля «Любимовка»-2017, поставлена в Калининградском областном драматическом театре.

1. Что я знаю о маме

Ты моя мама. Мама, ты мама. Ты хорошая. Ты очень хорошая. Ты веселая. Ты не грустная. Ты теплая. Укрой меня. Обними меня. Не укрой меня. Обними меня. Убери подушку. Обними меня. Про то, как девочка потерялась, еще раз. Ну один. Не укрой меня. Подушку дай. Обними меня. Хорошая мама. Ты пришла, а я был дома. Сидел на потолке. Кашу съедал. Я тебя глажу. Мама-лиса ходит на работу. Сын-лиса ждет. Пошел гулять с няней. На площадке дети. А я с ними не играл. Сними голову. Надень мне голову. Твоя голова. Сними голову.

2. Мама скоро уйдет

Няня выходит из метро. Мама надевает блузку. Ваня разворачивает конфету. Волос отрывается с головы и улетает. Правая рука застегивает предпоследнюю пуговицу. Конфета падает на пол. Правая нога соприкасается с асфальтом и отталкивается. Правая и левая рука начинают расстегивать пуговицы обратно. Левая рука поднимает конфету и отправляет в рот. Кожа на правой ноге от трения с кроссовкой краснеет. Указательный палец правой руки нажимает на кнопку антиперспиранта, указательный палец левой руки нажимает на кнопку антиперспиранта. Левая рука берет самолетик и везет по столу. На коже правой ноги образуется пузырь. Руки застегивают последнюю пуговицу. Два колена опускаются на линолеум. Правая рука набирает код на двери. Правая рука открывает молнию на сумке. Два пальца левой руки поднимают с пола трубочку для коктейлей. Правая рука нажимает на ручку двери. Голова поворачивается. Зубы сжимают трубочку для коктейлей. Голос произносит: «Привет». Голос произносит: «Привет». Голос радостно произносит: «Привет». Две руки поднимают мальчика.

Левая нога опускается в туфлю. Две руки обнимают плечи. Две руки ставят мальчика на пол. Голос произносит: «Замира, курица разморожена». Две руки обхватывают бедро. Правая рука снимает кроссовку. Правая рука нажимает на ручку двери. Левая ладонь поднимается и опускается несколько раз. Пузырь на правой ноге лопается.

3. Мама уходит

Мама в лифте едет на первый этаж. Срабатывает приложение, напоминающее о необходимости выпить воды. Мама выключает приложение в телефоне, достает из сумки бутылку, пьет воду.

Мама уходит от дома к метро. Мама идет. Мама проходит детскую площадку. Мама не задерживает на ней взгляд.

Мама уезжает от своей станции метро в центр. Мама сидит на крайнем месте около металлического поручня. Поезд останавливается в тоннеле. Поезд стоит. Мама иногда делает глубокие вдохи. Мама смотрит в пол. Мама достает из сумки бутылку воды и делает глоток. Мама достает телефон и записывает в записную книжку: «*вот качели. у них нет защитного пояса. у них металлическое основание. можно упасть с верхней точки прямо на шею, и смерть. можно подойти к ним в верхней точке, когда они в движении, головой под металлическое основание, и смерть. вот ромашка. ромашка может крутиться очень быстро. если сойти с нее на полной скорости, можно отлететь далеко к бордюру, ребра втыкаются в легкие, и смерть. или отлететь к качелям, когда они в верхней точке и в движении, головой под металлическое основание, и смерть. вот горка. горка – это смерть во всех точках. вот песочница. песок попадает в пищевод и легкие. влажный песок создает подходящую среду для размножения бактерий. личинки остриц ждут своего часа, яйца глистов похожи на песчинки. забытые совочки и ведерки со следами фекалий на ручках наполовину занесены песком. края новой песочницы острые, с блестящими гвоздями, скрепляющими деревянные треугольники, направлены прямо в глаз, прямо в висок*».

Поезд начинает движение. Мама закрывает записную книжку, не сохраняя запись. Мама заходит в Фейсбук.

4. Мама уходит от ответа

Замира. Пока вы не ушли.

Мама. Да.

Замира. Ваню надо покрестить. Я вам про тот случай на ступенях говорила. Вчера еще случилось. Он виноград ел, и всю виноградину в рот засунул. И она там застряла. Я с такими случаями, как справляться, знаю, я его перевернула вниз головой, и она выкатилась. Но завтра это может повториться. С ним джинн играет.

Мама. Все ягоды надо разрезать наполовину. И помидоры черри, и все круглое. При чем тут джинн? Как у него эта виноградина оказалась?

Замира. Я чувствую джинна. У меня такое было с папой, когда он хотел дом наш продать, ему джинн пришел, и он заболел раком. А виноград весь был разрезанный, одна целая виноградина случайно под стол закатилась.

Мама. А сейчас папа как?

Замира. Джинн помогает, он от чего-то хочет уберечь, он знак подает, он через несчастья действует. А папа умер, когда я маленькая была.

Мама. Замира, ты, пожалуйста, будь внимательней. С маленькими детьми постоянно что-то случается.

Замира. Я вам про волосы еще не рассказывала. Мои волосы за его пуговицу зацепились, и вот такой клок вырвался. Джинн меня тоже затягивает.

Мама. У меня крестными пригласить некого.

Замира. Даже если вы не верите, это все равно будет работать. Над ним нужно обряд провести.

Мама. Я бы хотела, чтобы он сам выбрал. Когда вырастет и сможет выбирать.

Замира. Правильно для ребенка то, что родители выбирают. Ему защита нужна.

Мама. Насчет покрестить, я даже не знаю, как это делается, надо идти и узнавать.

Замира. Я могу в церковь сходить. Читать я не смогу, я мусульманка.

Мама. Ну давай я подумаю, я спрошу. Хорошо, что ты подумала об этом, я тоже подумаю.

Замира. Папа дом продал и умер. И я без отца выросла.

Мама. Ужасная история.

5. Ваня и Замира наклеивают наклейки в специальный альбом для наклеек

Папа. Это случилось в автобусе.

Мама. Вы ехали в автобусе?

Папа. Я не взял коляску, а пешком он бы не дошел.

Мама. Понятно. Можно было немного понести его на руках.

Папа. Ты, наверное, еще помнишь про мою спину.

Мама. Ежеминутно.

Папа. Когда это началось?

Мама. С того самого момента.

Папа. Такого никогда раньше не было.

Мама. Раньше у него были мама и папа, наверное, ему было спокойнее.

У мамы немного набухает лицо

Папа. У него и сейчас мама и папа.

Мама. И все-таки не так, как раньше.

Папа. Он не может этого понять.

Мама. Он понимает.

Папа. Он так же спрашивает про меня с утра?

Мама. Каждый день.

Папа. О господи, меня разрывает.

Мамино набухшее лицо начинает краснеть.

Мама. И все-таки ты редко звонишь.

Папа. Ты сама знаешь почему.

Мама. И это ничего для меня не оправдывает.

Папа. Ты не видишь, что меня разрывает?

Мама. Крови нет.

Папа выходит. Папа возвращается. Папа курил.

Мама так и сидит с красным набухшим лицом.

Мама. А сколько лет было ребенку?

Папа. Какому ребенку?

Мама. В автобусе.

Папа. Года четыре.

Мама. Он дал ему что-то?

Папа. Нет, он дотронулся до его плеча.

Мама. Тогда понятно.

Папа. Для меня ничего не понятно.

Мама. Прошлый раз, когда на площадке его потрогал ребенок, он закрыл глаза и не открывал их до дома.

Папа. Я бы тоже так хотел в этом автобусе. Мне кажется, все думали, что я его украл!

Мама. Конечно.

Папа. Что значит «конечно»?

Мама. Он тебя боится.

Папа. А почему же это он стал меня бояться?

Мама. Сам подумай.

Папа. Ты говоришь ему что-то.

Мама. Нет.

Папа. А тогда почему ты говоришь ему, что я его бросил?

Мама. Никогда.

Папа. Просто разрывает.

Мама. Может, если разорвет, станет полегче?

Папа *(выходя)*. Извини, мне надо покурить.

Мама. Нет. Кури тут.

Мамино лицо становится совсем красным.

Папа. Ты хочешь его отравить? Дым пойдет в ту комнату.

Мама. Кури тут.

Папа закуривает.

Папа. Когда он закричал, я думал, что у него удар, или аппендицит, или перелом ноги, я пытался его успокоить, я пытался заглянуть ему в лицо, повернуть его лицо на себя, пощупать его ноги, руки. А потом я сам стал кричать.

Мама. О боже!

Мамино лицо становится коричневым.

Папа. Я просто не мог себя контролировать!

Мама. Естественно.

Папа. Ты стебешься сейчас.

Мама. Ты стал орать как бешеный в ответ на то, что он испугался! Он испугался! Он может реагировать как ему вздумается! Но не ты, но не ты!

Мамино лицо взрывается. С папиного лица стекает зеленая слизь. Папа докуривает.

Папа. Я что, не человек? Почему же он может, а я нет?

Мамино лицо в норме. Папа докуривает последней затяжкой.

Мама. Ты серьезно спрашиваешь?

Папа. Да! Серьезно!

Мама. О господи!

Папа. Прекрати вот это вот всё «о господи»! Говори со мной как с человеком. Ты была в такой ситуации?

Мама. Много раз.

Папа. И что же ты делала?

Мама молчит.

Мама. Я не знаю. Я делала вид, что все нормально.

Папа. Как это возможно? Ребенок орет не останавливаясь, а потом набрасывается и кусает другого ребенка, а ты делаешь вид, что все нормально?

Мама. Дело в том, что со мной он никого не кусал.

Папа. Не важно, с кем это произошло.

Мама. С Замирой он тоже никого не кусал.

Папа. Я не выдержу этого, меня просто разорвет.

Мама. Разорвет тебя когда-нибудь?

Папа. Что говорят доктора?

Мама. Какие доктора?

Папа. Ну ты его к кому-то водила?

Мама. Какие, блин, доктора?

Папа. Невролог, терапевт, я не знаю, к кому это…

Мама. Нет.

Папа. Почему ты мне не сказала, ты понимаешь, что это преступное легкомыслие, что мы преступники, может, у него уже такие процессы, которые мы не сможем остановить, господи, как же ты могла, почему ты молчала? (*Папино лицо начинает набухать.*) Это, блин, важно! Это самое важное в нашей жизни! Он самое важное! Я бы все остановил, все совещания, все процессы, я бы сразу приехал, и мы бы его повезли.

Папино лицо очень быстро становится синим.

Мама. Куда?

Папа. Я не знаю! В больницу.

Папа вставляет сигарету в синие губы.

Мама. В психиатрическую?

Папа. О боже, я не знаю. У тебя есть пиво?

Мама. Нет.

Папа. А что-нибудь? Мне надо что-то, сейчас будет удар. Как остановить сердцебиение?

Мама. Транквилизатор?

Папа. С Нового года оставался виски, ты его выпила?

Мама. Что-то осталось.

Папа. Где?

Мама. Наверху.

Папино лицо взрывается перламутровой слизью с табаком. На маминых волосах куски густой слизи. Мама собирает волосы в хвостик.

Папа. Вроде полегче стало.

Его лицо в норме.

Мама. Так, а вы откуда ехали на автобусе?

Папа. От Бирюзова.

Мама. То есть одну остановку.

Папа. Получается.

Мама. То есть он орал целую остановку?

Папа. А когда автобус остановился, он подбежал к тому мальчику.

Мама. А ты, видимо, продолжал орать.

Папа. Мы больше никогда не поедем на автобусе. Вот тебе еще одна причина иметь машину. Я тебе говорил, подумай. Никаких детей, автобусов, чужих людей, никого. Едешь с ним, а он засыпает в сиденье. Вот к этому и будем стремиться. Я покупаю машину и вожу его сам, когда куда-нибудь нужно. Ну что делать, значит, буду часто приезжать.

6. Мама соглашается рассказать сказку на ночь последний раз

Значит, жила-была девочка, которая потерялась. Сначала она жила с бабушкой и дедушкой, а рядом был лес. И в этом лесу стояли деревья, которые днем были зеленые, а вечером становились черными. И еще там в домике жил медведь. И еще волки, белки, зайцы, пауки. И вот девочку позвали в лес собирать ягоды и грибы. Девочка обрадовалась и пошла спросить бабушку. Бабушка была не очень рада и попросила девочку быть осторожной и не потеряться. Девочка пообещала, но сразу же забыла об этом, как только нашла первый гриб. Она оказалась увлекающимся человеком, грибы поманили девочку, она шла и шла, смотря вниз, приподнимала листья и отодвигала траву, она нашла грибную поляну, и когда она наконец распрямилась, то поняла, что вокруг очень тихо. У нее в корзине было много грибов, там были и подосиновики, и подберезовики, и боровики. Она тихо сказала: «Ау». «Ау» – так зовут, когда хотят, чтобы тебя нашли. Потом она сказала громче: «Ау». Потом она закричала, но никто не ответил. И она поняла, что начинает смеркаться, и лес вдали начинает темнеть, и солнце освещает самые корни деревьев. А это значит, что скоро лес станет черным, в нем появится много неизвестных звуков. Я думаю, она уже помнит из прошлых наших рассказов, что где-то рядом должен быть домик медведя и что надо пойти как будто обратно и тогда выйдешь

к этому домику. И медведя не будет дома, и тогда можно будет подождать его и немножко поспать. С одной стороны, медведь оставит ее у себя, а с другой стороны, получается, что он ее спасет, ведь домой она точно не знает, как идти. И вот девочка начинает идти как будто бы назад, понимая при этом, что она идет к домику медведя. Встречалась ли она раньше с медведем? Это вопрос. Наверное, нет, но она наверняка помнит из прошлых наших рассказов, что вот медведь и как он выглядит. И значит, идет она как будто бы назад.

7. Что рассказала бы бабушка об одной семейной тайне

А вот, например, бабушка. Бабушке тридцать лет, бабушка живет в Советском Союзе, который очень скоро распадется. Бабушка – врач. Она носит очки и плиссированные юбки. Бабушка – натуральная блондинка, у нее квадратные очки. В тот день бабушка не случайно открывает маленький красный чемодан с документами. Бабушка ищет свидетельство о своем браке. Бабушка находит четырнадцать свидетельств о смерти, три трудовые книжки, пачку удостоверений. Свидетельства о браке она не находит. Время от времени бабушка плачет. Бабушка в халате, она сидит на коленях, рядом с чемоданом на полу стоит чашка кофе. Бабушка видит маленькую молнию на крышке чемодана и расстегивает ее. Там оказывается свернутое в четыре раза письмо в целлофановом пакете. Бабушка хочет засунуть его обратно. Бабушка ищет свидетельство о браке, чтобы получить свидетельство о разводе. Нельзя аннулировать то, чего нет. Бабушка плачет. Бабушка принимает решение больше никогда не разговаривать со своим мужем. Возможно, иногда бабушка произносит фразу «Ну что за человек». Бабушка открывает целлофановый пакет. Бабушка достает письмо, снимает очки. Бабушка приближает письмо близко к лицу и читает его. Бабушка приподнимает обе брови. Бабушка надевает очки обратно. Бабушка поворачивает голову к окну. У нее вспотел лоб и сбилась челка. Бабушка смотрит в окно и снова начинает плакать. Бабушка сминает письмо.

8. Мама скоро уйдет

Мама ищет кошелек. Замира режет лук. Ваня говорит: «Это кресло слишком жесткое, мама-лиса, уходи отсюда». Мама ищет кошелек в сумке. Замира бросает лук в кипящий бульон и берет морковь. Мама ищет кошелек в карманах пальто, в карманах куртки, в карманах пиджака. Замира очищает морковь ножом. Ваня бросает сына-лису на пол. Мама ищет кошелек на подоконнике в кухне, на полке в спальне, на обувной полке. Замира бросает морковь в кипящий бульон и берет картофель. Ваня говорит: «Конфета! Я хочу конфету». Мама ищет кошелек под кроватью, в верхнем ящике стола, на полу в коридоре. Замира откладывает картофель и тянется к вазе с конфетами. Ваня говорит: «Две конфеты, две». Мама ищет кошелек в кровати. Замира говорит: «Две?» Ваня говорит: «Ну пожалуйста». Мама сидит на кровати в ботинках.

Замира протягивает Ване две конфеты в розовых обертках. Ваня говорит: «Нет, зеленые!» Мама сидит на кровати в ботинках. Замира тянется к вазе с конфетами. Ваня говорит: «Две зеленые!» Мама сидит на кровати в ботинках. Замира протягивает Ване две конфеты в зеленых обертках. Ваня разворачивает первую и вторую конфеты. Мама ищет кошелек в сумке. Замира берет картофель. Мама ищет кошелек в карманах пальто, в карманах куртки, в карманах пиджака. Замира очищает картофель. Ваня засовывает в рот две конфеты. Мама ищет кошелек на подоконнике в кухне, на полке в спальне, на обувной полке. Замира бросает картофель в кипящий бульон. Ваня трогает картонную звездочку, висящую на лампе. Мама ищет кошелек под кроватью, в верхнем ящике стола, на полу в коридоре. Замира выбрасывает очистки из-под лука, моркови и картофеля в мусорную корзину. Ваня срывает картонную звездочку, висящую на лампе. Мама сидит на полу в коридоре. Замира сыплет соль в бульон, который перестал кипеть. Ваня говорит: «Я звездочка». Мама сидит на полу в коридоре. Замира берет черный перец, красный перец, зиру, перемешивает и бросает в бульон, который перестал кипеть. Мама идет в спальню в ботинках, открывает нижний ящик стола. Ваня раскусывает край картонной звездочки. Замира моет крышку от кастрюли. Мама достает из нижнего ящика конверт. Замира накрывает кастрюлю крышкой. Ваня выплевывает край картонной звездочки. Мама достает из конверта пятитысячную купюру. Замира убавляет огонь. Ваня пытается повесить звездочку обратно. Мама засовывает пятитысячную купюру в карман пальто. Замира вытирает руки полотенцем. Ваня пытается положить звездочку на лампу. Мама говорит: «Пока». Замира видит мамин кошелек на стиральной машине, он между «Ленором» и «Лоском». Ваня трогает звездочку на лампе – она нагревается.

9. Мама уходит

Мама едет в лифте. Когда дверь лифта открывается, на телефоне включается приложение, напоминающее о необходимости выпить воды. Мама, выходя из лифта, открывает сумку, допивает воду из бутылки. Мама кладет пустую бутылку обратно в сумку.

Мама уходит от дома к метро. Мама смотрит на сквер не дольше, чем на детскую площадку перед ним. Мама в метро. Мама прислонилась к двери вагона. У нее влажные лицо и волосы. У нее в руках пальто, мокрый зонт и телефон. Она записывает в записную книжку на телефоне: «*где можно кричать. кричать можно в поле. можно кричать там, где никого нет. можно кричать во сне. на людей нельзя кричать. на животных нельзя кричать. на детей нельзя. как кричать, если нет голоса кричать. что делать, если не умеешь кричать. как научиться кричать*».

10. Как почувствовать джинна

Когда джинн появился, нужно немедленно действовать. Джинн рядом, если ребенок сильно со ступенек падает.

Джинн за нами пойдет, если ступеньки сразу солью не присыпать.

Джинн в цветке может поселиться, если цветок в доме начал вянуть.

Джинн невидимый, он из недымного пламени сделан.

Когда джинн появился, мусульманин Коран должен дома читать.

Джинн форму осла, медведицы или даже человека может принять.

Джинн телом другого человека может завладеть, если джинн хочет навредить или если джинн в человека этого влюбится.

Когда джинн о себе знать дает, нужно немедленно действовать.

Если не можешь Коран читать, Библию читай.

Если не можешь сказать: «Бисмиллях», скажи: «Господи, помилуй».

Действовать немедленно – это значит действовать сегодня, завтра или послезавтра, пока джинну не надоело ждать.

Джинн не любит ждать.

Джинн не будет ждать.

11. Мама соглашается рассказать сказку на ночь самый последний раз

Значит, девочка жила с бабушкой-дедушкой, отпросилась в лес и там заблудилась. И вот она стоит, солнце садится, и идет она обратно, ну как ей кажется обратно, и кричит: «Ау! Ау, ау!» Идет она идет и видит поляну. А на поляне домик. «Что это за домик?» – думает девочка. Такой деревянный коричневый дом. Она стучится. Никто не отвечает. Она толкает дверь, внутри темно. Темно и пахнет сыростью и еще каким-то животным. Девочка осторожно входит, пол скрипит. Девочка ищет выключатель, но его нет. Она долго стоит в темноте, пока ее глаза не привыкают. Она различает стол, стул, печь не топлена. Она решает посидеть немножко. Подходит к столу, садится. На столе крошки, грязная миска. «Какое животное тут живет?» – думает девочка. Она сидит на стуле и болтает ножками. Постепенно ее глаза так привыкают к полумраку, что она понимает, что в доме есть еще и второй этаж. Она встает и идет к лестнице. Лестница широкая, ступени добротные. «Какое-то большое животное», – думает девочка. Поднявшись, она видит большую комнату с кроватью. Кровать просто огромная. Только кровать и больше ничего. На ней смятое одеяло. Бабушка говорит, что тот, кто не заправляет кровать с утра, не вырастет хорошим человеком. Девочка заправляет кровать. Она подходит к окну и видит, что около дома стоит тень. Такая огромная тень. Подходящая, кстати, по размеру к кровати. А девочка такая бесстрашная, ей ничего не страшно, она же ничего не знает ни про этот лес, ни про эту тень. И вот она стоит у окна и смотрит, смотрит. Тень стоит тоже и не двигается. Начинает казаться, что это тень от невидимого дерева, которое, может быть, растет сзади за домом. Но когда ветер шевелит ветки деревьев, которые видны девочке, тень не шевелится. Девочке становится скучно следить за неподвижной тенью, и она решает немного поспать. Она ложится на кровать и, вот как мы с тобой сейчас, засыпает.

12. В спальню заходят медведь и джинн

Медведь. Прекрати ты мотать хвостом, у меня рефлекс. Тут где-то они были, в шкафу.

Джинн. В коридоре стояли.

Медведь. Ты правша?

Джинн. Да.

Медведь. Хорошо, я тоже. В темноте не разберешь. Одни коробки с памперсами. Да скрути ты свой хвост, наступлю же.

Джинн. Куда же мне его деть, чтоб ты не раздражался?

Медведь. И как тебе его не отдавили еще.

Джинн. Разное бывало.

Медведь. Нащупал что-то.

Джинн. Там много разного барахла.

Медведь. Нашел! Только воланчика нет. Дверцу закрой.

Джинн. Что-нибудь придумаем.

Медведь. Ай!

Джинн. Ты мне на хвост наступил!

Медведь. Это ты мой хвост дверцей прижал! У медведей хвост самое нежное место!

Джинн. У джиннов тоже! А кто наступил на мой хвост?

Медведь. Ты сам и наступил на собственный хвост, это очевидно. Ты такой неловкий.

Джинн наматывает хвост на руку. Джинн и медведь выходят из спальни. Ваня подходит к окну. На улице темно, светит фонарь. Джинн и медведь играют в бадминтон. Ваня не может разобрать, где джинн, а где медведь. Ваня пытается понять, каким предметом они играют. Ваня не может разобрать, что это за предмет.

13. Что рассказала бы прабабушка об одной семейной тайне

Прабабушка плохо помнит, что с ней происходило в детстве. Буквально ничего. Смутно помнит белый гриб, найденный под деревом, белое платье на младшей сестре. Про детство она рассказывает: «Я родилась в год, когда умер Ленин». Про маму говорит: «Она была добрая». Про папу: «Я его не помню». Подождите. Но вот же у нас есть свидетельство о смерти Виталия Степановича. Год смерти 1930. Значит, прабабушке было шесть. Но никто не расспрашивает прабабушку с пристрастием, почему она ничего не помнит. Известно только то, что однажды она нашла письмо, написанное ее мамой своей сестре. В этом письме мама подробно описывала обстоятельства смерти Виталия Степановича в 1930 году. Виталию Степановичу в момент смерти было тридцать шесть. Прабабушке, когда она нашла письмо, было тридцать восемь, ей исполнилось тридцать восемь несколько дней назад. Прабабушка приехала из санатория, где она в одиночестве встретила свой день рождения. В санатории прабабушка познакомилась с женщиной, которая рассказала ей, как нужно начинать новую жизнь. Во-первых, нужно выбросить все старые вещи, напоминающие о прошлой жизни. Порвать

все письма и фотографии, переставить мебель. Отдать бывшему мужу его вещи, ваш дом же не камера хранения, правда? Прабабушка начала с письменного стола. В среднем ящике оказалась стопка писем: переписка родителей до свадьбы и письма маминой сестры. Среди них было одно, свернутое в четыре раза. Прабабушка откладывает письма родителей и рвет письма маминой сестры, она слишком часто спрашивает про Володю. Прабабушка разворачивает сложенное вчетверо письмо и узнает почерк мамы, это ее неотправленное письмо сестре. Прабабушка начинает читать письмо. На колени прабабушке прыгает кошка. Прабабушка смотрит на кошку и вспоминает: кончился завтрак, дети пошли в комнату. Мама собирает детские вещи. «Лена, отнеси белье». Кто-то говорит: «На улице дождь!» Оля надевает правый ботинок на левую ногу. Прабабушка возвращается к письму, потому что дальше она снова ничего не помнит.

14. Мама скоро уйдет

Когда отдохнули, заходим на кухню, подходим к шкафу. Приседаем. Правой рукой открываем стеклянную дверцу шкафа. Достаем пакет с овсянкой. Если овсянки нет, просовываем руку глубже и достаем пакет с кукурузной крупой. Встаем. Ставим пакет на столик. Левой рукой открываем дверцу верхнего шкафа. Если маленькая кастрюля чистая, вытаскиваем ее. Ставим на край раковины. Поворот налево. Правой рукой открываем маленький кран на раковине. Правой рукой подставляем маленькую кастрюлю под струю и ждем. Кастрюля тяжелеет, правая рука напрягается. Ждем. Обеими руками берем кастрюлю – поворот направо – и ставим на плиту. Правой рукой закрываем маленький кран на раковине. Если кастрюля грязная, надо поискать другую. Другая может висеть над раковиной. Ищем. Если ее нет, она в холодильнике или тоже грязная, придется мыть первую маленькую кастрюлю. Хорошо, если она грязная, а если в ней остатки вчерашней гречки? Тогда придется поискать, куда переложить вчерашнюю гречку. Если другой кастрюли над раковиной снова нет, придется перекладывать гречку просто в тарелку, накрывать второй тарелкой и ставить обратно в холодильник. Тогда моем первую маленькую кастрюлю. Правой рукой поднимаем кран, настраиваем теплую воду. Правой рукой берем губку, левой рукой гель для посуды. Переворачиваем гель, ждем, пока он стечет со дна к краю, нажимаем. Правой рукой намокаем губку с гелем, сжимаем ее несколько раз, левой рукой отставляем гель обратно. Левой рукой берем кастрюлю за ручку, наклоняем, проводим губкой по стенкам кастрюли. Туда-сюда. Повторяем. Проводим губкой по дну кастрюли. Повторяем. Кладем губку на раковину. Правой рукой смываем пену под струей воды. Выключаем правой рукой воду. Левой рукой сливаем остатки воды из кастрюли в раковину. Обеими руками берем кастрюлю – поворот направо, – ставим на плиту. Дальше. Поворот направо, два шага, правой рукой открываем дверцу холодильника. Наклоняемся.

Левой рукой достаем с нижней полки молоко. Поднимаемся, правой рукой закрываем дверцу холодильника. Поворот налево, два шага, поворот направо. Перед нами овсяная или кукурузная крупа, рядом ставим молоко. Стоп. А зачем тогда мы наливали воду в маленькую кастрюлю в том случае, если маленькая кастрюля оказывалась чистой с самого начала? Шаг влево. Берем кастрюлю двумя руками, поворот налево, шаг, выливаем воду в раковину. Поворот направо, шаг, ставим двумя руками кастрюлю обратно на плиту. Проверяем газ. Шаг вправо. Правой рукой берем молоко. Левой рукой отвинчиваем крышку, кладем рядом с овсянкой или кукурузной крупой. Правой рукой наливаем молоко в кастрюлю. Левой рукой берем крышку и завинчиваем ее обратно. Если уже нет сил, можно пока не ставить молоко в холодильник, а поставить рядом с овсянкой или кукурузной крупой на стол. Дышим. Поворот на сто восемьдесят градусов. Два шага, поворот налево, садимся на стул. Ждем, пока закипит молоко. Отдыхаем. Отдыхаем.

15. Мама уходит

Мама едет в лифте. Дверь лифта открывается, мама выходит в подъезд. Когда она нажимает на кнопку, чтобы открыть дверь на улицу, на телефоне включается приложение, напоминающее о необходимости выпить воды. Мама выходит из подъезда, вытаскивает телефон из сумки, выключает приложение. Мама достает из сумки пустую бутылку воды. Мама несколько секунд стоит с пустой бутылкой в руках, потом выбрасывает бутылку в мусорку.

Мама уходит от дома к метро. Мама смотрит на сквер, на детскую площадку перед ним, на торговый центр. Мама в метро. Мама стоит между двумя мужчинами. Двое мужчин стоят очень близко к маме. Мамины колени упираются в колени женщины, сидящей перед ней. Женщина смотрит в телефон. Спиной мама чувствует чью-то спину. Мама держится за поручень. Мамина рука чувствует руку правого мужчины. Мама чувствует запах правого мужчины, мама слышит запах левого мужчины. Мама хочет поднять сумку, чтобы достать телефон, но давление сзади, давление справа, давление слева и колени сидящей женщины не позволяют. Мама сильно дергает сумку, начинает искать телефон. Поезд тормозит, мужчина справа наваливается на маму. Мама смотрит наверх, она думает, сколько сантиметров от ее головы до потолка вагона. Мама начинает глубоко дышать. Мама начинает контролировать дыхание. Дыхание начинает контролировать маму. Мама хочет раздеться. Мама хочет снять пальто, блузку, джинсы, лифчик, трусы и цепочку с кулоном. Мама отпускает сумку, сумка остается зажатой между коленями мамы и той женщины с телефоном. Мама считает: раз, два, три, четыре. Мама хочет закричать. Мама делает глубокие вдохи. Мама начинает снимать пальто с плеча. Мама видит, что за окнами вагона появилась станция. Мама плачет.

16. Что случилось на площадке

Замира. Мы на площадке, детей, кроме нас, нет. Мне от брата смс приходит.

Врач. Асфиксия вследствие сдавливания дыхательных путей.

Замира. Брат двести долларов просит перевести. Двести долларов – это сколько рублей? Считаю.

Врач. Одной секунды всегда достаточно. Сегодня один ребенок за секунду успел бутылку средства для туалета выпить.

Замира. Телефон кладу в карман Где Ваня?

Врач. Вчера не интересовали его эти веревки, завтра он станет скалолазом. Идите выпейте сто грамм водки.

Замира. Канаты в дальнем углу у стены. Ваня на канате раскачивается, руками голову освободить пытается.

Врач. Если ребенок любит плести узлы, научите его плести макраме. Если он любит засовывать разные части тела в эти узлы, то не разрешайте ему плести узлы. Вот валерьянка вам, валерьянку пьете?

Замира. Я слишком медленно бегу, я не успею.

Врач. Вы правильно поступили, главное – снова открыть доступ кислорода. Обычная неприятность с этими веревками, что их тяжело снимать. Вот вы уже порозовели.

Замира. Веревку эту растягиваю, распутываю, Ваню трясу.

Врач. Я вас отпущу. Мальчик больше испугался, последствий асфиксии не вижу. Плед на стуле оставьте. А с руками у нас что?

Замира. Джинн из-за занавески смотрит. Из прозрачных дверей шкафа выглядывает, в купюру в кармане сворачивается, с пледом на кресло соскальзывает, в сумке молнию застегивает, в капюшон куртки запрыгивает, в линзах очков отражается, нас за руки берет. По коридору с нами идет, с нами уходит. Невидимым снова становится.

17. Мама виновата

Замира поменяла места хранения подсолнечного масла, коробки с лекарствами, детской посуды, ночью я не смогла найти ни туалетной бумаги, ни салфеток. Замира извиняется, я говорю ей: «Что ты! Наоборот, спасибо тебе». Мне кажется, что она смотрит с осуждением, или мне кажется. Она сложила ровной стопочкой детскую одежду, мне никогда не удается сворачивать майки таким способом. Когда я мою пол, я представляю, что Замира подумает завтра утром: она помыла пол. Когда я протираю полку под зеркалом, я смотрю на нее Замириными глазами и с удовольствием отмечаю чистоту. Я кормлю Ваню кашей вечером, зная, что Замира спросит, ужинал ли он вчера. Я меняю простыню с пятном, потому что знаю, что она его заметит. Я курю на кухне, если Ваня спит, или в подъезде, если нет. В подъезде я думаю о своей соседке Марине, которая не знает, что я курю, я представляю, как она спускается на лестничный пролет и видит меня с сигаретой. Она увидит меня с сигаретой и больше никогда не придет спросить, только ли у нее отключен свет или у нас тоже, и не подарит брелок в виде

свинки на Новый год. Если Замира увидит, что я курю, она больше никогда не будет считать меня хорошей матерью. Если Ваня увидит, что я курю, он сам вскоре закурит. Иногда я стряхиваю пепел в стакан из-под чая, если пепельницы нет под рукой. Иногда я выпиваю бутылку вина, когда смотрю сериал, и наутро Замира спрашивает, завязывая мусорный пакет: «Приходили гости?» Хозяйка квартиры не понимает, почему я не покупаю говядину в «Мясницком ряду», она там дешевле на сорок рублей. Я говорю, что еще не успела, но обязательно куплю, ведь экономить – это правильно, да. Муж хозяйки квартиры считает, что надо бы переставить шкаф, неудобно стоит; да, я тоже так думаю, но не было времени. Нина рекомендует молиться с утра, вот, я как раз об этом думала. Ольга говорит, что с утра заряжает спорт. Никита рекомендует завести онлайн-кабинет. Таня не может понять, Ира не может понять, Нина недоумевает, хозяйка квартиры удивлена, муж хозяйки квартиры в некотором шоке, ведь это все так очевидно, так очевидно удобней, быстрее, проще, дешевле, продуктивней, надежней.

18. Мама соглашается рассказать сказку на ночь в очередной, окончательный раз

Так, ну мы все знаем наизусть. Девочка пошла в лес с подружками собрать малину и грибочки. Заблудилась. Пошла она дальше и видит дом медведя. Она постучалась – никого дома нет. Потом вернулся медведь и говорит: «Будешь со мной жить, девочка». И стали они вместе жить. И жили они так: ночью девочка спит на самом краю кровати, и спит она плохо, потому что медведь храпит, переворачивается во сне, все одеяло у девочки забирает. И пошла бы она спать на диван, да нету такого у медведя. Утром девочка избу метет, кашу готовит. Медведь ест и с девочкой не разговаривает. Он просматривает статистику изменения размеров лесной ягоды за последние пять лет, он читает записки охотника, он выходит из дома, не говоря, куда он идет. Девочка уже и дом весь отмыла и внутри, и снаружи, и синичек прикормила, и огород вокруг дома разбила, и лимонное дерево вырастила на окне. Не замечает ничего медведь. Кашу, говорит, вари. Постель, говорит, меняй. Начала девочка рукодельничать. Вышила медведю рубашку шелковой нитью, стал медведь до ночи задерживаться. Тревожно девочке, когда медведя нет. Темнеет быстро, она зажигает лучину. От лучины тени разбегаются по всему дому, стоит только вздохнуть один раз глубоко. Мыши под полом бегают. Думает девочка: «Хорошо им, их много, у них есть бабушка и дедушка, и нет им дела ни до какого медведя». И, главное, медведь не говорит ничего о будущем. А девочке и спросить неловко, как будто бы неблагодарная она. Вот сказать бы: «А давай, Миша, отведи меня домой». Но это как будто бы ей у медведя не нравится. Ей, может, и не нравится, но он может обидеться, а может и рассердиться. Похудела девочка, осунулась. Одна радость – выйти из дома, когда медведя нет, а все дела уже переделаны, с горстью орехов да белок кормить. Белки девочку жалеют, головами качают, хвостами

гладят, орехи едят. Однажды одна белка рассказала девочке, что видела дедушку, он шел по лесу и слезы вытирал да приговаривал: «Девочка моя, бедная…» И поняла девочка, что нужно ей самой из лесу выбираться. Что медведь так никогда и не спросит, хорошо ли ей тут, в лесу.

19. Бабушка и дедушка заходят в спальню

Бабушка. Ну что ты плачешь опять?

Дедушка. Зачем же ты ее отпустила?

Бабушка. Да знаю я. Места себе не нахожу.

Дедушка. Может, нам пойти в лес?

Бабушка. Поздно уже гулять, скоро спать пойдем.

Дедушка. Я, наверное, ружье возьму да и пойду.

Бабушка. Там уже совы проснулись. Там волки голодные бродят. Там дождь пошел. У тебя калоши худые.

Дедушка. Как ей там страшно, наверное. В лесу, одной, ночью!

Бабушка. Я слышала, что если кто в лесу заблудился, то обязательно попадет в домик медведя. Я вот как раз надеюсь на этот вариант. Медведь печь затопит, медом ее угостит, спать положит. Утром домой отправит: нужна ему такая девочка!

Дедушка. Ты что, знакома с этим медведем?

Бабушка. Конкретно с этим не знакома.

Дедушка. А с каким знакома?

Бабушка. Дедушка, у меня насморк начинается. Давай реально оценивать ситуацию. Кто фонарь на прошлой неделе разбил? Ты, дедушка. Теперь никуда нам без фонаря не пойти.

Дедушка. У меня светлячки припасены.

Бабушка. Светлячки нам для опытов нужны.

Дедушка. А если он ее… съест, этот медведь?

Бабушка поднимает край простыни и вытирает дедушке лицо.

Бабушка. К вечеру медведь не может быть голодным, он уже кого-нибудь да съел. Дедушка, самое разумное, а ты же разумный взрослый дедушка, подождать. Давай договоримся так: мы сейчас переодеваемся, едим суп, потом едим конфеты, потом чистим зубы и спать. А завтра будет новый день. Мы пойдем гулять и дойдем до лесу, если хочешь. А сейчас идем в наш домик в деревне.

20. Письмо, написанное прапрабабушкой своей сестре о смерти мужа

Дорогая Ирина,

Спасибо за деньги и участие, Сереже тоже спасибо. Ты все спрашиваешь, что случилось и как такое могло случиться в нашей семье. Я не знаю, Ира, я сама в одном непреходящем ужасе. Хорошо, что Таня приехала и поживет у нас, пока я не приду в норму. Ты вот написала в последнем письме – может, у него с работой было что не так. На похоронах был начальник Виталия, который в полном непонимании, сказал, что такой работник был, что еще поискать, и что ведомство

потеряло в его лице большого профессионала. У нас с ним были нормальные отношения, Ира. Детьми он не занимался. Он с утра уходил на службу, вечером возвращался. Я его кормила, разговаривали о его делах. Я тоже рассказывала что-то свое, про детей, что Олю надо на курорт. Может, у него, конечно, и была женщина, но я не догадывалась. Это мне Таня говорит: может, женщина его бросила. Я не знаю, Ира, как можно, когда женщина тебя бросила, вот так поступать со своей женой и детьми. Если женщина тебя бросила, кончай с собой на глазах у этой женщины, а не при своих детях. Лене бром выписали, я у нее одиннадцать седых волос нашла. Разве так делают? Приходил какой-то человек из ведомства, спрашивал: может, у него подавленность была? Я не замечала, Ира, подавленности. Накануне пришел, как всегда, в девятом часу. Я запекала рыбу. Он хорошо поел, выпил чаю, пошел спать. Мы с ним отдельно стали спать, Ира. Я ночью встаю по три раза, кто-то все время просыпается, то попить, то пописать. Ему неудобно, он не высыпается. Утром мы позавтракали как обычно, я пошла стирать, он, я думала, собирается в ведомство. И тут вот этот выстрел. Я не поняла, Ира! У нас у дома машины ездят, и разные звуки хлопают. Я около двенадцати в кабинет зашла. Со мной Лена. Ну а дальше я не буду это описывать, я хочу это все забыть. Приходила тетя Катя, принесла молитвослов. Говорит, молись, кроме тебя, никто за его неупокоенную душу просить не будет. А я вот не молюсь, Ира. Пусть его душа там никогда не успокоится. Ведомство мне назначило маленькую пенсию. Я теперь шью на заказ, все о моем горе узнали и заказов много. Даже себе отрез купила на пальто. Может, приедем к вам с девочками в августе. Я с ними про это не говорю. Пусть они скорее забудут.

21. Чего не знает мама

Мама знает множество семейных тайн. Мама знает, что она развелась с мужем по такой причине, которая тайна. Мама знает, что бабушка развелась с дедушкой, потому что дедушка был «ну что за человек», и нашел себе секретаршу с выбеленными волосами, безвкусную и грубую, и эта секретарша держала маму за руку, когда они переходили дорогу, и мама потом мыла эту руку с мылом. Мама знает, что прабабушка выгнала прадедушку, точнее, он сам однажды перестал приходить, потому что был пьяница и совсем не помогал семье, и был он подкаблучником у собственной матери. Мама знает, что прапрабабушка рано овдовела, осталась с тремя детьми на руках и вырастила их одна. Мама ничего не знает о прапрадедушке. Она слышала, что он умер рано при странных обстоятельствах. Но что это за обстоятельства, мама не знает. Мама не знает, что у него было оружие. Мама не знает, что он любил стрелять. Мама не знает, что он был левша и поэтому пуля вошла в левый висок. Мама знает только его имя, которое она забивает в гугле.

В его списке достижений нет случайных клубов. Вместе с «Днепром» Виталий Мальчевский выиграл серебряные медали

чемпионата Украины, отомстив в полуфинальной серии своей бывшей команде «Будивельник», в которой оказался невостребованным. Своего последнего слова в баскетболе Виталий Мальчевский еще не сказал.

Мама узнает, что существует украинский баскетболист с таким же именем и фамилией. Казалось бы, мама не знает ничего. Мама стирает в строке поиска «Виталий Мальчевский» и забивает фразу «как выбрать оружие для стрельбы».

22. Как остановить джинна

Замира и Ваня в коридоре больницы. Джинн стоит около двери. На двери табличка: «Хирург». Замира крепко прижимает к себе Ваню. Джинн смотрит на Замиру. Ваня спрашивает: «Что ты разговариваешь?» Замира не отвечает. Замира шевелит губами. Хирург вызывает следующего. Джинн заходит последним и закрывает за собой дверь.

Хирург. Сестра, тут все стерильно и чисто. Для проведения операции я использую новейшую аппаратуру.

Ваня смотрит на человека на плакате «Внутреннее строение тела человека».

Хирург. С вашим ребенком будет не так просто, я обычно рекомендую делать обрезание детям в возрасте один месяц. Во-первых, ребенок не запоминает процесс; во-вторых, ребенок двигается мало и рана быстрее заживает; в-третьих, легче матери, ей надо будет дважды в день делать ванночки и перевязки. Но в любом возрасте можно. Ценой я не обижу, сестра, я такой же, как вы, мусульманин. Что касается самого процесса, что мы будем делать. Обычно используют один из двух методов. Обрезание с применением зажима. Крайняя плоть обхватывается кольцеобразным зажимом, по его краю проводится обрезание, затем зажим на некоторый срок оставляют, чтобы кровотечение остановить.

Ваня смотрит на красное сердце, желтый кишечник и оранжевую печень человека на плакате.

Хирург. Еще методика «гильотина» есть. Крайняя плоть на максимально возможное расстояние оттягивается вперед, потом захватывается специальным приспособлением наподобие гильотины, а падающее лезвие обрезает плоть. После операции рана находится между головкой и телом полового члена. Возможны случаи обильного кровотечения. Если соблюдать все назначения, где-то на десятый день после проведения процедуры рана заживет.

Ваня смотрит на голову человека, на разноцветный мозг человека на плакате.

Хирург. Я предпочитаю обрезание с зажимом. Сама операция минут десять займет, с местной анестезией. Как зовут ребенка? Ваня, не бойся. Это для тебя великий день. Пророк Мухаммад говорил: «Если у кого-то рождается ребенок, и вы почитали азан в правое ухо, а икама в левое, то на него никогда не будет действовать джинн, инша Аллах». Вы разрешение подписали, да? Раздевайте ребенка.

Замира. Поистине, мы полностью принадлежим Аллаху и, поистине, все мы к Нему возвращаемся. О Господи, перед Тобой я буду давать отчет за разумение и правильность в преодолении этого несчастья. Вознагради меня за терпение, проявленное мною, и замени беду на то, что лучше ее.

Замира раздевает Ваню. Ваня смотрит на красные и синие линии, проходящие сквозь все тело человека на плакате. Замира чувствует, что джинна в кабинете нет.

23. Мама готова рассказывать сказку снова и снова

Ты уже знаешь, как девочка попала в лес, встретила медведя и поняла, что он не поможет ей вернуться домой. Девочка понимает, что сама выбраться из леса она не сможет, и, значит, ей нужно обхитрить медведя так, чтобы он ей помог. Медведь большой, у него длинная слипшаяся шерсть, у него длинные когти и желтые зубы. Обычно девочка старается не приближаться к медведю. Но только медведь знает дорогу к деревне. Тогда девочка придумывает так: она прикидывается, что заболела, она кашляет и не вылезает из кровати. Медведь приносит ей наверх банку с малиной и уходит в лес. Вечером он даже не спрашивает, как она себя чувствует! Нет никакой надежды, что он испугается и отнесет ее домой, чтобы вылечить. Девочка долго думает, потому что она умная девочка, и вот она придумывает такую историю. Каждый день она начинает с того, что рассказывает медведю, как соскучилась по бабушке с дедушкой, что сидят они, наверное, без пирожков, потому что только она, девочка, пекла им эти пирожки. И даже не то чтобы она хочет их увидеть, а только бы пирожков напечь да домой передать. А медведь как раз чувствует себя немного виноватым, потому что уже который день он домой позже обычного приходит, и чувствует, что девочка на него обижается. «Хорошо, – говорит медведь, – так и быть, снесу я пирожки твоим бабушке и дедушке, пеки!» Девочка обрадовалась, у нее уже тесто поставлено было, быстро налепила, в печь засунула. Вечером сложила пирожки в корзинку, говорит: «Ну все, Миша, вот пирожки мои, отнести их, пожалуйста. А я пока в доме полы помою. Только на улице дождь, кажется, начинается». Медведь выглянул на крыльцо – небо синее. В это время девочка в корзинку прыгнула, пирожками прикрылась. Медведь корзинку на спину надел, палку взял, из дома вышел. Девочка в корзинке сидит, не двигается. Сердце только стучит. В корзинке тесно, сквозь дырочки зеленые деревья мелькают, капустой пахнет так, что дышать невозможно. С одной стороны корзинка горячая – там, где к спине медведя прислоняется. Ритмично корзинка взлетает вверх-вниз, вверх-вниз… И вдруг останавливается. Небось медведь подкрепиться пирожком решил! Чувствует она тяжелую лапу на корзинке. Тоненьким голосочком девочка запевает: «Миша, Миша, я на дерево залезла, Миша, вижу тебя, как ты решил пирожок, для моей бабушки родной испеченный, сам съесть. Ой, не ешь его, Миша, нам еще вместе жить». Напряглась лапа медведя, еще

секунду на корзинке полежала и исчезла. И снова корзинка вверх-вниз подпрыгивает. Девочка тем временем думает: «Вот еду я на медведе, на его спине, домой. Он не знает ничего, но я его оседлала, я его обхитрить смогла, может быть, я не такая уж и маленькая девочка. Может быть, и не такая уж глупая девочка, и не такая некрасивая, как мне говорят. Может быть, я не такая уж плохая девочка? Ведь я и пирожков напечь сумела. И никто мне не помогал, кроме белок. Наверное, я не такая уж плохая девочка. Может быть, даже хорошая».

Вдалеке начинают лаять собаки.

24. Мама будет стрелять

Сейчас выпадут мишени, и мама будет стрелять. Мама выбрала пистолет ТТ калибра 7.62 мм. Мама узнала о высокой пробивной способности пули, которая пробивает стальную каску с пятидесяти метров. Мама прослушала обязательную вводную лекцию о безопасности и правилах стрельбы. Мама надела наушники и очки. Мама поняла, что после наведения самое сложное – удерживать прицел в районе семерки, если ты новичок, семерка самое подходящее. Мама поняла, что, видимо, у нее упало зрение. Кроме мамы в тире еще два стрелка, это мужчины. В наушниках выстрелы мужчин приглушены. Мама будет стрелять. Мама встает, как ее научил консультант. Он подходит и поправляет плечо и руку. Мама наводит пистолет ТТ, мама ищет семерку. Мама чувствует напряжение в руке, плече, животе и бедрах. Консультант сказал, что нужно позволить пальцу нажать, когда ты будешь готова. Мама не знает, готова ли она и как понять, когда она будет готова. Когда-то в школе мама занималась стрельбой из лука, и она вспоминает, что в цель попадает стрелок, который не думает о том, чтобы попасть в цель. О чем нужно думать стрелку, мама не может вспомнить. Мама вспоминает, что необходимо сконцентрироваться. Мама концентрируется на указательном пальце, палец напряжен. Мама концентрируется на цифре семь. Цифра семь становится совсем нечеткой, но кажется, что пропадает расстояние между мамой и цифрой семь. Мама вспоминает, как в школе она выписывала цитату известного японского стрелка о том, что нужно стать стрелой и мишенью одновременно. Мама представляет себе пулю, которая все еще внутри пистолета ТТ. Мама представляет себя пулей за секунду до вылета. Теперь маме кажется, что она готова, и непонятно, откуда пришла эта уверенность. Теперь мама готова позволить пальцу нажать. ◆

Инга Воск

Инга Воск – сценарист и драматург из Санкт-Петербурга с опытом работы в Лос-Анджелесе. Сценарное образование получила в России (Высшая школа режиссеров и сценаристов в Санкт-Петербурге) и в США (NYFA, UCLA в Лос-Анджелесе). Ее пьесы и сценарии неоднократно были отмечены в российских и зарубежных конкурсах («Евразия», «Любимовка», BlueCat Screenplay). Скринреалити-пьеса «Гриша» была в числе победителей фестиваля «Любимовка»-2017. Воск – автор и сценарист развивающих мультфильмов для малышей (0+) «Уроки от Пинги и Кроки» и других проектов. В марте 2017 года принята с Западную Гильдию сценаристов Америки (WGAW – Writers Guild of America, West).

Действующие лица

Гриша – сын Анны и Виктора, 4 годика.
Анна – мама Гриши, 30 лет.
Стас – коллега Анны, 45 лет.
Виктор – папа Гриши, 40 лет.
Баба и деда Гриши, родители Анны – 40 лет вместе.
Тоня и Эдик – лучшие друзья Анны, обоим по 30 лет.

«Сообщения, которые вы отправляете в данный чат, и звонки теперь защищены шифрованием. Коснитесь, чтобы узнать больше». WhatsApp.

WhatsApp, ночь

Анна. Вы просто 🐷🐷!
Тоня. 😮
Анна. Чё за х...? ((
Тоня. Что случилось, Ань?
Анна. Почему меня какие-то левые люди лайкают, а лучшие друзья игнорят?!
Тоня. Ань, прости, блин. Тут моя переезжала.
Анна. 😮 Решилась все-таки? ((
Тоня. Ну да. Говорит, надо нормально жить. Я ей всего хорошего желаю. Парня найти, худенького и богатого!
Эдик. Всем привет!
Тоня. Привет, Эд! Выздоровел?
Анна. Эдь, ты болел?
Эдик. Тонь, а вот мне интересно, она всё забрала или что-то оставила тебе?
Анна. Тонь, держись!
Эдик. Денег нет, но вы держитесь.
Анна. Эдь, как ты?
Эдик. Работы по горло. Но я по ходу совсем расклеился.
Тоня. Эдуард, может уже на амоксиклав сесть? Давно что-то.

Эдик. Ты про раздел имущества отвечай. Не переводи тему. Ань, учеба как?
Анна. Да, все Ок. Нра. Только ехать долго ((
Тоня. Всё, как и договаривались. Ноутбук ей, фотик мне. Евро ей, доллары мне.
Анна. Туда еду через горы, чтоб без пробок. Обратно по трассе.
Тоня. Боже, там тоже пробки есть?

WhatsApp, ночь
Стас. Привет, Анна. Лекцию ждать?
Анна. Здравствуй, Стас! Да, сейчас. Как раз фоткаю.
Стас. Спс. Жду. Как жизнь молодая?
Анна. Ок, спасибо. Кручусь!
Стас. Как дело?
Анна. Продвигается, но медленно пока. Как ты?
Стас. Ок. Так ты с кем виделась?
Анна. Ну с родственниками.
Стас. Уже?
Анна. Еще на прошлой неделе планировала. Они отменили.
Стас. Ты с ними по официозу?
Анна. Нееет!!! С улицы.
Стас. Ну мало ли. И какие зацепки?
Анна. Пока не понятно. С сыном его завтра в кино пойду.
Стас. ???
Анна. Норм такой парень. На режиссера учится. В самой дорогой киношколе тут.
Стас. А что им еще делать? За госденьги. Ладно. Шли лекции.
Анна. 5 сек.
Стас. Удали! Я удаляю!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.

Skype, утро
Баба. Анечка, привет! Как ты?
Анна. Мам, все хорошо! Как вы? Как Гриша?
Баба. Гриша хорошо, не переживай. (*Грише кричит*.) Гриша, подойти сюда. С мамой по скайпу поговори.
Гриша *(издалека)*. Я играю! Мама – сука!
Баба. Гриша!
Анна. Дожили.
Гриша *(издалека)*. Мама зае**ала!
Баба. Анечка, не переживай. Это он сейчас так матерится.
Анна. Да я знаю, мне Витя сказал.
Баба. Компьютер смотрит. Своих монстров. Зомби всяких. И матерится на них. Как ты? У тебя утро, ой, а у нас ночь, и снега понавалило. Не видно. Тьмища. Еда как? Погода как? Учеба, учеба-то как?

Гриша *(издалека)*. Блиииин!
Анна. Мам, все нормально.
Баба. Ну такие деньги-то за учебу. И семья раздельно. Нужно выучиться. Чтоб написать что-то. Хорошее.
Приходит деда.
Анна. Пап, привет!
Деда. Привет, Анечка, как ты? Устроилась?
Баба. Чё не устроилась-то? Ногой не дергай.
Анна. Пап, все ок. Да, мебель купила. У них тут идиотизм – квартиры без мебели сдают.
Деда. За малыша не переживай.
Анна. А во что он сейчас играет? «Отряд котят»? Или «Машинка ест машинку»?
Деда. Нет, это уже прошло. У него сейчас «Монстры против растений».
Гриша *(издалека)*. Деда, ну чё ты пи*дишь? «Зомби против растений». Зомби, а не Монстры. Зооомби!
Деда. Хорошо, Гришенька. Зомби. А малыш такой умный. Он это, знаешь…
Баба. Ну не трясись ты, а?
Деда. Он перед тем как сам играть – смотрит прохождение игры. В Интернете. Понимаешь, какой умный?
Анна. Да, я знаю, пап.
Деда. Выучит, как надо проходить. И только потом сам играет. Но вот только маты эти там. В прохождениях.
Баба. И в пальцах не ковыряйся! Чё нервничаешь-то?
Деда. Ой ладно, всё, я пошел. Вечно так! Пока, Ань.
Анна. Пока, пап.
Деда уходит.
Анна. Мам, я у папы хотела спросить кое-что про политику.
Баба. Да пусть идет. Нервный весь, трясется. Достал меня. Вот так уже!
Анна. Мам, устали вы от Гриши? Вите когда отвезете его?
Баба. Завтра отвезем. Да нет, чё уставать-то. Немного. Но он хороший мальчик, умненький. Вот только матерится. А так умненький. Хороший.

WhatsApp, ночь
Тоня. Привет, ребят!
Эдик. Привет, привет.
Тоня. Хочу поделиться радостью.
Фото на экране.
Эдик. Антонина, входи в наши ряды. Двузначное число!
Анна. Привет, ребят. Тонь – умница!
Эдик. Тоня – уже не тонна!
Тоня. Да, последнюю неделю чуть не померла.
Анна. Из-за своей?

Тоня. Ну и она, и тренажерка, и диета!
Эдик. Все равно нельзя останавливаться.
Тоня. Эдуард, блин, похвалил бы. Я тут чуть не сдохла.
Эдик. Я хвалю. Но это не предел. Килограммов восемьдесят когда будет – вот тогда будет класс.
Анна. Молодчина!))) А я как раз вышла из двузначных цифр. Я здесь 125–130 вешу.
Тоня.
Эдик.
Анна. У них тут фунты вроде. Искала весы в килограммах. Хрен найдешь.
Тоня. Американосам вечно выпендриться надо.
Анна. Дороги в милях, продукты в унциях, размеры в инчах и футах, вода и бензин в галлонах. В галлонах, блин. Яйца. Яйца и те через жопу. В дюжинах.
Эдик. Это сколько?
Тоня. 12.
Анна. 12.
Эдик. Понятно.
Анна. Еще какая-то такая херня тут, я уже забыла.
Тоня. Ну вспомнишь потом.
Анна. А-а, у них размеры одежды и обуви другие. Вот. Да, еще у них бумага формата А4 другая. В госорганы приношу свои ксерокопии, российские. Все сразу видят, что я иностранка. Ппц. Говорят, на нашей бумаге переснимайте.
Эдик. Да уж ппц.
Тоня. Я бы даже сказала пдц.
Эдик. А я на свиданку сегодня иду.
Тоня. Кого отрыл на сей раз?
Эдик. Потом расскажу.
Анна. Ты это, контакты перед свиданкой нам скинь. Как в молодости делали. А то эти свиданки ваши…
Тоня. Ой, не говори. На прошлой неделе с Эдом на похоронах Миши были. Это жесть.
Анна. Так нашли, кто это сделал?
Тоня. Говорят, какой-то грузин, в клубе познакомились. Гроб закрытый был.
Эдик. Так, девочки. Хватит мне это. Наводить.
Анна. Ладно, ребят, всего хорошего, я завтра машину менять. В два раза дешевле нашла.
Тоня.
Эдик. У армян ты говорила?
Анна. Нет, у русских нашла. И пылесос купить надо. Волосы по всей квартире падают.
Тоня. Может, витамины попить, Ань?

Анна. Пью. Не помогает. От нервов, наверное. По Грише скучаю. Хожу по квартире, на ноги налипают волосы. Мне кажется, если их с ног не стягивать, можно уже себе валенки свалять. Из своих волос. Модная буду – Russian girl – в валенках в +87. А да, у них еще температура в Фаренгейтах.
Тоня. Ппц. Ну ты береги себя! Наш друг, по ходу, уже смылся на свиданку.
Анна. Пока .
Тоня. .

WhatsApp, ночь
Анна. Стас, здравствуй! Лови лекцию. Три страницы.
Стас. Ок.
Анна. Там, кстати, я такой глаз рисую с ресницами. Это значит, этот фильм в лекции упоминали.
Стас. Ок.
Анна. Ну, значит, что-то ценное в нем есть. А если глаз, название и знак минус – значит критиковали фильм.
Стас. Ок.
Анна. Все ок?
Стас. Ок. Занят.
Анна. Ок.
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.

WhatsApp, ночь, позже
Стас. Анна, привет!
Анна. Здравствуй, Стас.
Стас. Там вот эта 36-битная система у сценария. А подробнее где?
Анна. Только так пока есть. Подробнее нет.
Стас. Они упоминали, это работает для книги?
Анна. Да, говорят, универсальная схема для любого произведения.
Стас. Ок. Как в кино с хахалем сходила?
Анна. Да норм. Обычная американская киношка.
Стас. Как он?
Анна. Тоже норм. Но зацепок особых нет. Но я придумала кое-что. Машину у них хочу взять в аренду.
Стас. ???
Анна. Дорогая, правда. Но мне мои бюджет согласовали. На два дня всего.
Стас. Проще на кладбище сгонцать и его выкопать. Еще не сгнил небось.
Анна. Он кремирован. Говорят.
Стас. Засада! Ты можешь понятнее писать? Я полночи твои лекции разбираю. А мне утром рано на работу.

Анна. Я и так стараюсь. Некоторые слова не понимаю. Я их русскими буквами пишу. Как слышу.
Стас. Когда я не понимаю чего-то – меня это бесит!!!
Анна. Я прочла только что новости про тебя (((От украинских хакеров (((
Стас. Ты смеешься? Украинские хакеры)))
Анна. А что?
Стас. «Еврохунта» типа называются?)))
Анна. Что не так?
Стас. Еще скажи казахский пармезан!)))
Анна. Что не они?
Стас. Ха-ха!
Анна. Ты???!!! Ёклмн!
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.
Анна. Ну ты ппц. Нет, пдц. Кукловод!
Стас.)))
Анна. Зачем тебе?
Стас. Затрахали. Оппозиционеры. Типа.
Анна. Я книгу твою на днях прочту.
Стас. Давай быстрее. Давай завтра.
Анна. Завтра не получится. Завтра сынок и дорогая машина. И съемка.
Стас. Какая съемка?
Анна. Потом, ок?
Стас. Ок. Удаляю! Удали!
Стас. Удаляю!
Переписка удалена.

Skype, утро
Виктор. Покажи, Ань!
Анна. Вить, отстань!
Виктор. Ань, ну я соскучился. Блин, не могу, ну покажи.
Анна. Вить! Я сказала. Нет.
Виктор. Злая ты!
Анна. А ты иди подрочи на лесбух!
Виктор. Чё?
Анна. Ничё! Чё я не вижу, что ты последние пять месяцев на Ютубе смотришь.
Виктор. Опять начинается?
Анна. Чё начинается? Я тебе чё хоть раз говорила? Козёл старый.
Виктор. Всё, давай!
Анна. Давай. Я проверила «Просмотренные» и «Запросы». «Лесби секс», «Эротический массаж», «Позы». Тебе чё, пятнадцать лет, что ли?
Виктор. Ты ненормальная! Ты больная! Я понял.
Виктор отключает скайп.

WhatsApp, ночь, чуть позже

Виктор. Ань, прости меня.

Тишина.

Виктор. Ань, прости меня!

Анна. Зачем оскорблять-то было?

Виктор. Ну можно ведь понять – мужик один. Ты уехала.

Анна. Не трепись. Я всё проверила. Ты пять месяцев назад начал червя гонять. А я только месяц как уехала.

Виктор. Ты такая красивая на последних фото, как кукла. Мне никто, кроме тебя, не нужен.

Анна. Да, и тех девок с чупа-чупсами.

Виктор. Опять начинается?

Анна. И не надо мне каждую фотку в контакте комментарием метить. Все и так знают, что ты существуешь!

Звонок в дверь.

Виктор. Родители Гришу привезли.

Анна. В скайп выходите с Гришей попозже.

Виктор. Да, скоро выйдем.

Анна.

Виктор. Это что?

Анна. Червяк. Погоняй его – он просит!

Skype, ночь, чуть позже

Анна. Гришенька, договорились, сынок? Ты больше не будешь материться.

Гриша. Хорошо, мама. Ну дома, ну иногда, чуточку, можно, да? А в садике нельзя.

Анна. Хорошо, сынок. В садике вообще нельзя!

Гриша. А блядь – это матовое слово?

Виктор. Гриша, «матерное» правильно говорить, а не «матовое».

Анна. Вить, пусть ребенок говорит, как хочет.

Гриша. Да, вот именно. Папа-сука! Да, мама? Зае*** он нас. Да, мама? Мы его ненавидим. Да, мама?

Виктор. Твоя школа!

Анна. Иди на ютуб!

Виктор. Он опять приехал от бабы с дедой с горой игрушек. На три тысячи развел их. Маленький манипулятор! Крутит-вертит бабой с дедой как хочет! Они тратятся. А у него уже вон, новые игрушки валяются.

Гриша. А сука – матовое слово?

Анна. Матовое, сынок, матовое.

Гриша. А чмо – матовое?

Анна. И чмо – матовое!

Гриша. А ё**ный крот – матовое?

Виктор. Гриша!

Анна. Гриша! А где ты такое слово услышал?

Гриша. Ну дядя матерщинный, он, когда «Зомби против растений» проходит. Он. Он.
Анна. Гришенька, не нервничай. Выдохни.
Анна и Гриша выдыхают вместе.
Гриша. Он, дядя матерщинный, думал, что всех зомби убил, а тут один такой зомби встал и пошел. И дядя матерщинный проиграл. И тогда он сказал: «Ё**ный крот!».
Виктор. Интонацию еще такую правильную делает!
Анна. Понятно, сынок. Но только ты так не говори, ладно?
Гриша. А что ё**ный крот – тоже матовый?
Анна. Да, сынок, и крот – тоже матовый.

WhatsApp, ночь
Тоня. Ань, привет. Спишь?
Анна. Привет, Тонь. Да нет. Сценарий пишу.
Тоня. Прости, что поздно. Днем никак.
Анна. Да ок, а ты чего не в общий чат?
Тоня. Да я не хочу, чтоб Эд знал. Начнет меня высмеивать.
Анна. ???
Тоня. Я со своей виделась.
Анна. Ё **ный крот!
Тоня. Что?
Анна. Гриша так говорит.
Тоня. Это он в играх? Ржака!
Анна. Так чего ты?
Тоня. В общем, я отдала ей и фотоаппарат, и доллары.
Анна. Ёклмн!
Тоня. Не знаю. Прямо угнетало меня это. У нее еще ноутбук сломался. А так отдала, знаешь, и как будто отпустила её. Я ей всего хорошего желаю…
Анна. Ну, Тонь, тебе виднее.
Тоня. Эдуарду не говори.
Анна. Да ты ж меня знаешь! Ни-ни! 🤐
Тоня. Сценарий пишешь?
Анна. Да пишу.
Тоня. Так про что?
Анна. Хрень знать!
Тоня. Тоже Гриша так говорит?
Анна. Ага.
Тоня. Ржака. Хрен знать. Но этот крот, конечно…

WhatsApp, ночь, позже
Эдик. Ань, спишь?
Анна. Нет, Эдь, сценарий пишу.
Эдик. Блин, что у меня тут было.
Анна. Что такое?

Эдик. Сейчас закурю, руки дрожат.
Анна. Ты не в общем чате. Не хочешь, чтоб Тоня знала?
Эдик. Ну да, начнет меня стебать потом.
Анна. ???
Эдик. Короче, сходил я. На встречу. Так это назовем.
Анна. И?
Эдик. Короче, они арендовали квартиру.
Анна. Они?
Эдик. Да! В том-то и прикол. Это чувак из Железноводска. Мы с ним полгода чатились.
Анна. Пришел не один?
Эдик. Да, с другом. Ну такой накачанный друг. Есть, что потрогать. Курю. Фууф! В общем, говорят – давай втроем. Думаю, ну втроем, так втроем. И началось. Творческие порывы. А теперь «сунь в фужер». А теперь – опа – у нас тут бутылочка завалялась.
Анна. Ё **ный крот!
Эдик. Гриша так говорит?
Анна. Ага.
Эдик.))) Вот такая жесть. Только Антонине не говори.
Анна. Да ты ж меня знаешь! Ни-ни!
Эдик. Блин, как я оттуда бежал. До сих пор весь трясусь.

WhatsApp, ночь

Стас. Анна, привет!
Анна. Здравствуй, Стас! Сегодня лекции нет. Я пропустила.
Стас. ???
Анна. Рапорт писала.
Стас. И?
Анна. Вроде все узнала.
Стас. Так что с ним?
Анна. Имхо, правда, помер.
Стас. Как узнала?
Анна. Машину я брала для съемок. У сынка его. Он проболтался, любимая машина папы, говорит, была. Ну я это и придумала.
Стас. А он какой?
Анна. Кто?
Стас. Сын.
Анна. Ну, молодой, высокий такой. Мне это нра. А то тут все низкорослые, мексикосы, гватемальцы. А я высокая тут. Ппц.
Стас. Ну и?
Анна. Короче, я типа съемки организовала, клипа. Режиссера наняла, мулатки красивые в бассейне танцевали. День поснимали. А вечером машину отогнала. Ну *туда*. Ты понял. Удали! Я удаляю!
Стас. Это я говорю, когда удалять!

Анна. Ок, сорри. В общем, *там* ее всю ночь проверяли. На всякие там. Даже пылинки.
Стас. ДНК?
Анна. Стас, удали! Украинский хакер! Казахский пармезан!
Стас. Я сказал: я говорю, когда удалять!
Анна. Прости. Все сделали. В общем, по срокам все совпадает. Похоже на то, что откинулся. В срок. Да и сынок вроде, правда, переживает.
Стас. Ну этим чертям веры мало. У тебя с ним «чуть-чуть»?
Анна. «Чуть-чуть» – не считается. Передали мне диск с камерами. Наши там. Понимаешь? Стас, скажи «удали»!
Стас. Скажу, когда захочу!
Анна. Все отследила. Короче, замутил он с каким-то педиком. Тот его и по башке. Хрясть! Похоже, просто грабануть хотел. Может, даже и не педик был. Но район педиковский.
Стас. Ок, молодец. Назад теперь?
Анна. Стас, я хочу еще здесь остаться.
Стас. Это не ко мне.
Анна. Что ты врешь?
Стас. Решай со своими!
Анна. Ты чего?
Стас. Книгу прочитала?
Анна. Да!
Стас. Чего молчишь?
Анна. Давай завтра. У меня голова раскалывается.
Стас. В двух словах.
Анна. Тебе «правда или Путин?»
Стас. Блин! Ты читала это?
Анна. Да, ты?
Стас. Да, говно. Кроме этой фразы – ничего. Словесный форшмак. Давай правду!
Анна. Я думала, ты выберешь Путина.
Стас. Ха-ха!
Анна. Знаешь, у тебя и персонаж – протагонист – интересный, и сюжет ничего. Но…
Стас. Быстрее, а? У меня народ в Донбассе жрачку ждет, а ты мнешься тут.
Анна. Но, в общем, это не книга, а какая-то онкология.
Стас. ???
Анна. Ну зачем столько слов? Все лишнее. Пустота какая-то разъедающая. Это могла бы быть пьеса. Двадцать-тридцать страниц. Или сценарий девяносто страниц. Но не пятьсот страниц ваты. Словесной ваты. Это еще хуже, чем словесный форшмак.
Стас. Ладно! Завтра обсудим. Ты завтра здесь?
Анна. Хрен знать!
Стас. Удали! Я удаляю!
Анна. Удаляю!

Переписка удалена.

Skype, утро

Баба. Анечка, привет!

Анна. Привет, мам! Как вы? Как Гриша?

Баба. Хорошо всё. Как ты? Как учеба?

Анна. Мам, все хорошо. Материалы собираю. Наблюдаю. Пишу, конечно.

Баба. А про что хоть?

Анна. Папа дома?

Баба. Да спит уже этот черт лающий. Достал меня как. Вечно гав-гав-гав. Как собака. Как собака, ей-богу! Говорю, при ребенке не надо, совесть поимей. Но так всё хорошо!

Анна. Мам, в общем, ну что там. Чиновник. Убийство. Гомосексуальные замутки всякие.

Баба. Етить твою налево. А если кино снимут, так я на такое и не пойду!

Анна. Ой, прям, не пойдешь!

Баба. Ага, а этот, черт старый, во все очки пялиться там будет. На лесбиянок всяких.

Анна. Ой, мам, без папы пойдешь, значит. Мам, я поеду. У меня несколько встреч.

Баба. А с кем ты там всё встречаешься?

Анна. Ну с госорганами всякими, бумажку туда, бумажку сюда. Ты ж знаешь, как оно. Мам, там Гриша позавчера сто сообщений мне с твоего WhatsApp понаприсылал.

Баба. Ой, ну это он научился. Говорит, я маме письмо пишу. Нет, он как-то интересно сказал. А-а! Я для мамы рассказ пишу. Рассказ.

Анна. Ясно. Сыночек золотой. Писатель Гриша!

Баба. А дед, дурак, говорит, ему: «Гриша, это набор букв, а не слова». А Гриша ему: «Иди ты нах, дед! Мама поймет мой рассказ».

Анна. Мам, вы ему столько игрушек не покупайте. Он еще тот манипулятор. Маленький. Хороводит вами!

Баба. Ну как, Ань, не покупать. Тебя нет, он скучает сильно! Игрушки – одна ему радость.

Анна. Мам, я побегу. Ладно?

Баба. Ну давай беги. Хорошего дня! У нас ночь уже. А у вас утро. Вот как интересно. На другом конце света. Одна-одинешенька!

WhatsApp, ночь

Анна. Стас, здравствуй! Лови лекцию. Две страницы.

Тишина.

WhatsApp, следующая ночь

Анна. Стас, здравствуй! Сегодня одна страница.

Тишина.

WhatsApp, ночь, позже

Стас. Удали! Удали! Удали! Удали!

Анна. Стас, здравствуй! Я просто спала.

Стас. Удали, я сказал!

Анна. Удаляю, Стас!

Переписка удалена.

Стас. Я не Стас.

Анна. ???

Стас. Я – онкология!

Анна. Стас, прости. Ты сам выбрал правду.

Стас. Лучше бы выбрал Путина. Я понял, всегда надо выбирать Путина.

Анна. Ок. Если Путин, то у книги интересный непредсказуемый сюжет, яркие уникальные персонажи, прекрасная атмосфера.

Стас. Удали! Удали! Удали!

Анна. Удаляю!

Переписка удалена.

Стас. У меня, может, это радость. Одна. ПисАть! Меня знаешь, как затрахали эти Донбассы-Кузбасы, наши-ваши, все эти побоища-игрища.

Анна. Так ты сам пишешь?

Стас. Нет, блин, дядя Ваня за меня пишет. Мне, правда, нравится писАть!

Анна. Ну мало ли. И можно не писать писАть??? Я понимаю контекст!!! Испоганили слово.

Стас. Ты что считаешь, я не думал про пьесу?

Анна. При твоих связях любой театр ее поставит.

Стас. Какой театр? Ну поставит. Ты чего, не знаешь, как они корежат тексты? Режиссеры-криворучки. Два курса режиссуры по месяцу. И раз – готов режиссер.

Анна. Ну у тебя вообще незаконченные режиссерские курсы.

Стас. Википедию тебе в руки!

Анна. Я не театрал. Поэтому не особо понимаю, что ты говоришь. Я кино люблю!

Стас. А так, я книгу свою держу. Все, что хотел сказать. Всё на месте.

Анна. Ага, что это Бог нам послал Путина.

Стас. А я, правда, так думаю. Для меня «правда или Путин» выглядит так: «Правда – это Путин».

Анна. Ясно. Надеюсь, он тебя сейчас слышит!

Стас. А театры эти. У нас одна часть театров «деревенька моя, пьяненькие лавочки».

Анна. Сейчас в деревнях никто не сидит на лавочках. Ты давно в деревне не был.

Стас. Это у вас не сидят на лавочках!

Анна. У нас как раз и сидят. И лежат. А иногда даже и живут на лавочках. Погода позволяет.

Стас. Всё сказала?!

Анна. Мне, наоборот, нравятся такие пьесы. «За жизнь».

Стас. Другая же часть – «хипстеры фейсбучные». Чуть не сказал «фейсбучие».

Анна. Фейсбучие – смешно))

Стас. Ничего смешного. Неглупые ребята, а такой херней занимаются. По пять постов на своих стенах ежедневно малюют. Выеживаются друг перед другом.

Анна. Я не знаю. У меня нет Фейсбука.

Стас. Одним «водочка, огурчики да разговорчики» в пьесах нужны. У других же – что пьеса, что пост фейсбучий, где разница – «хрен знать». Как говорит твой Гриша.

Анна. Ну а эти классические театры? Которым вы так усиленно помогаете. Почему ты про них не говоришь?

Стас. Слушай, ну какие это театры?! Я тебя умоляю! Это же просто бюро похоронные.

Анна. Так, а чего вы помогаете им? А не хипстерам фейсбучим? Или деревеньке?

Стас. А куда эту ватагу актеров-режиссеров и прочих трубадуров и трубадураков девать? Они что, сами зарабатывать могут? Деревеньке почему помогаем… Иногда. А хипстерам какого хрена мы должны? Они нас поносят в Фейсбуке своем. Пусть на нашу сторону переходят потихонечку. Один за одним. Топ-топ-топ. Кто посмекалистее – уже с нами.

Анна. А куда переходить-то им?

Стас. Просто к нам. Мы уж распределим.

Анна. И чего? Часть поедет в деревеньку? Часть сразу в бюро похоронное?

Стас. Нормально все у них будет. Те, кто с нами, смотри, и на фестивали международные ездят, и награды какие-то там получают. И даже критикуют нас. Ну так – по-умному, по-нашенски. Без фейсбучей слизи на стенах.

Анна. Ты им завидуешь. Имхо. Люди культуру творят.

Стас. Карикатуру они на культуру творят. Делом бы занимались.

Анна. А давай вместе с тобой что-нибудь напишем. Я посмекалистей! Топ-топ. Я тут. Тук-тук! Но не книгу, не пьесу, а сценарий. Я кино люблю!

Стас. Нет, я ни с кем не делю работу никогда. Железно!!!

Анна. Дормамму, я пришел договориться.

Стас. Ха-ха!

Анна. Дормамму, я пришел договориться.

Стас. Не смешно!

Анна. Дормамму, я пришел договориться.

Стас. Всё сказала? Нет! Я не командный игрок.

Анна. Так я тоже! У нас будет команда некомандных игроков, Дормамму.

Стас. Нет!!! И точка!

Анна. Сам, все сам, Дормамму! А этот «вызов принят» – твоя идея?

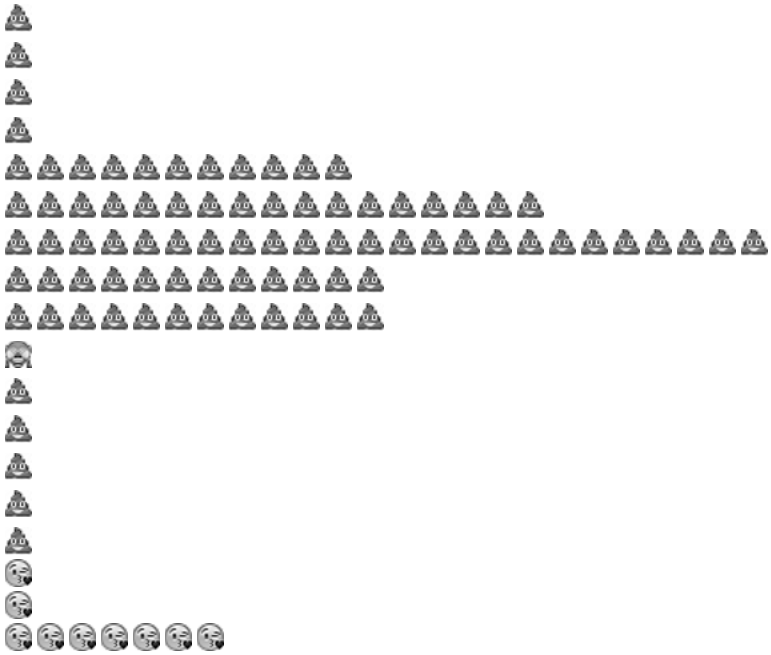
Стас. Ага!

Анна. Круто, я уже твой почерк вижу.
Стас. Надо ж народ развлекать. Не жалко им времени своего, ппц.
Анна. Еще что-то видела, сейчас вспомню, тоже подумала твое.
Стас. Party like a Russian?
Анна. Что?
Стас. Робби Уильямс.
Анна. Ё**ный крот! Нет, ну я понимала, что эта рифма «Распутин – Лабутин» неспроста. Но не додумалась))))🐚 Вот это супер! Вот в такое деньги не жалко вкладывать, имхо. 🐚 А не в эти похоронные бюро!
Стас. Насчет тебя говорил. Они хотят тебя обратно. То, что у тебя ребенок есть, не нравится этому, ну ты поняла, кому.
Анна. Поняла. Чмо матовое!!!
Стас. Я позже еще поговорю. У нас там замуты какие-то.
Анна. Спасибо! Поняла.
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.
Стас. В общем, сиди пока жди, мать!
Анна. Сижу. Жду. Мать.
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.

WhatsApp, ночь
С телефона Бабы Гриша присылает Анне сообщения.
Гриша:
Оценил
Аомримильт597гоьт ис
Ялщ
НИИ
Блюз
Г3о5о6л6
Пустозвонишь
Шару
Пример
Можно я пукну5
$ком
01
12
Вяфрррррррррр
Акция
Харчам
Птёз
Врач
Элисон
Эрнсты

ОРТ
Легко
Нуль
Стенды
Блеешь
Сачке
Бессонен
Твою мать
Щурил

С телефона Бабы Гриша оставляет Анне голосовые сообщения. Одно за одним. Целая вереница голосовых сообщений.
Гриша. Мама, я тебя люблю. Ну, черт возьми.
Ну ладно, ну ладно. Прекрати уже плакать.
Ха-ха, ну это Робин Гуд. Ха-ха, ну это Нуссен Блюд.
Бонжюр! Бонжюр!
Пиу, пиу. Хахаха. Брррр!
Мама, ты такая надежда. И вся привыкаешь к этому.
Главное, чтоб все были довольны. У бабы и деды живет котик, правда, он уже не ходит.
Да, да, да. Красавица на мне. Гугл записал всё мне.
Все такие начальные. Начальные все. А попрошайничают. Как бандиты.
Гадость! Ну, не буду жея туалет трогать.
Хард левел. Уровень Босса.
Мама, я тебя люблю. Мама, я тебя люблю.
Мама, ты такая мамука. Главное, чтоб ты проснулась, когда будет утро.
И не забудь это. И не засыпай. Понятно?
Сообщения с телефона Бабы от Гриши Анне. Вереница смайликов.



WhatsApp, утро

Анна. Стас, что по мне решилось?

Стас. Чего вечером-то? Я дома.

Анна. Это важно!

Стас. Назад хотят тебя.

Анна. Помоги, ты ж можешь. Мне доучиться надо.

Стас. Ага, «сценарий написать».

Анна. Да, с тобой, Дормамму!

Стас. Не финти!

Анна. Да, я так решила. С тобой. И сын мне здесь нужен. Чтоб со мной был!

Стас. Я четко – патриотка! Быстро тебя повело.

Анна. Стас, так лучше. Подумай. Пока я учусь, создадим с тобой что-то нормальное. У меня – знания, у тебя – страсть писАть!!!

Стас. У меня – онкология.

Анна. Стас, ну ты ж хочешь что-то нормальное создать.

Стас. Хочу. Но на хрена мне ты?

Анна. Это резонно! Но ведь я уже тут, а ты под санкциями.

Стас. Ха-ха!

Анна. Искать нового человека – время. А я проверенный вариант.

Стас. С соплежуями мутить?

Анна. Милиционер-милициардер знаешь?

Стас. Слепаков?

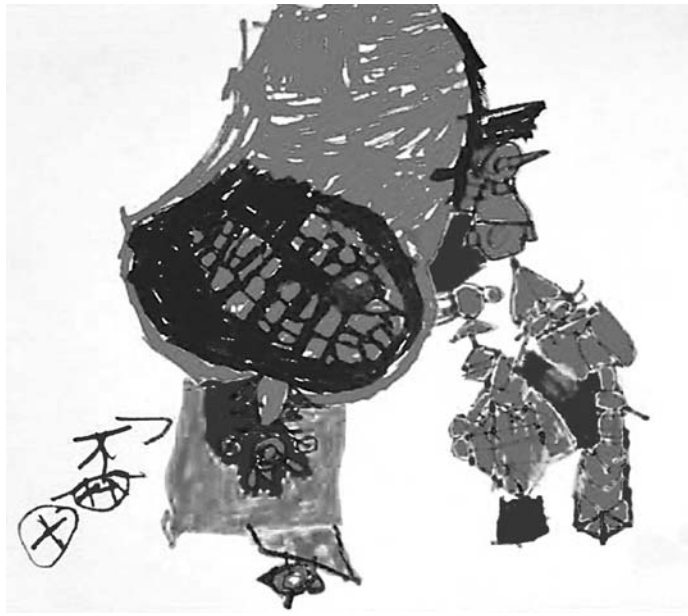
Анна. Нет, недавно. В реале.
Стас. Ты?
Анна. Я!
Стас. Ё**ный крот! А я как раз хотел узнать, кто разрыл. Молодца!
Анна. Спс.
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.
Стас. Я подумаю. Но шанс один к миллиону, ок?
Анна. Ок, Дормамму.
Стас. Еще раз так скажешь…
Анна. Ок, сорри!
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.

Skype, ночь
А н н а. Привет, мам! Как вы? Как Гриша?
Баба. Привет, Анечка. Все хорошо! Гриша, иди с мамой поговори. Ты чего какая-то расстроенная?
Анна. Да нет, немного по работе кое-что.
Баба. По какой еще работе? Ты ж не работаешь?
Анна. Ну по бывшей работе, в смысле. Позвонили, чего-то я расстроилась.
Приходит Гриша.
Гриша. Мама, привет, ма-ма-ма-мамулечка!
Анна. Привет, сыночек мой!
Гриша. Я тебя люблю. Ты слышала, я тебе сообщения присылал. По телефону. Бабиному. И писал рассказ.
Анна. Слышала, сынок. Я просто спала. А утром каждое сообщение прочитала и послушала. И рассказ такой – интересный-интересный. Я все поняла, сынок! Я тоже тебя очень-очень люблю, Гришенька!
Гриша. И смайлики посылал. Там был смайлик «говно».
Анна. Конечно, сыночек, всё видела. Спасибо тебе!
Гриша. Ой, ладно, мамаша. Не заморачивайся.
Баба. Гриша у нас сейчас хороший мальчик. Не матерится. Почти. Да, Гришенька?
Гриша. Ну да. Тогда ведь я к маме поеду. Если не буду материться. Или мама приедет ко мне. Это мне так папа сказал.
Анна. Конечно, сынок. Скоро ты ко мне приедешь!
Баба. Гриша сейчас в компьютер почти не играет. И много-много рисует. Гриша, принеси из кухни рисунки. И что-то ты совсем расстроенная сегодня, чего-то случилось все-таки, да?

Skype, ночь, чуть позже
Баба и Гриша показывают Анне в скайпе рисунки.

Анна. Гриша сам так рисует? Как красиво!
Гриша. Мама, смотри. Баба, покажи вот эту машинку.

Гриша. Мама, смотри, это Машинка-Бой, это машинка, обрекающая на судьбу. Когда она завершает тактики, она может становиться красной.
Анна. Умница, сынок!
Гриша. Послушайте меня! А вот эта машинка. Баба, дай мне вот эту машинку – со скайпом которая.



Гриша. Это машинка Тайм Тэн. Она может загружать все проблемы на тактику. Прямо из Гугла. И еще может выходить в скайп. В Америку.
Анна. Ой, как ты рассказываешь, Гришенька.
Гриша. Я говорю!!! Слушайте меня!!!
Баба. Слушаем, слушаем, Гриша. Ань, не перебивай.
Гриша. А эта розовая и желтая в горошек машинка. Зовут ее Бомбацико.

Гриша. Она умеет здороваться с обычными людьми. Любит их бить кулачками. Люди называют ее «Борзота за кулачками». Вот эта «Борзота за кулачками» – она супер-герой, она загружает проблемы. Она становится самолетом, а потом выпускает надувной шар, и он вылетает в окно. И вот «Борзота за кулачками», она новая машинка. Она родилась в машиновозе. Там еще и другие машинки были. Всё!

Баба и Анна аплодируют Грише.

Анна. Сыночек, какой ты талантливый! Настоящий писатель!

Гриша. Мама, я же художник. Я же рисую. Нет, нет, мама, я военский. Я всех убиваю. Врагов. Всех удодов. У нас удодов – там, где папа Витя живет. И у бабы с дедой удодов. Я военский, и я художник. Я рисую машинки, чтобы убивать удодов.

Анна. Сынок, сынок, стой! У меня важный вопрос к тебе. Смотри, вот есть дядя один – он художник. А другой дядя – он военский. Тебе кто больше бы понравился?

Гриша. А ты что папу больше не любишь?

Анна. Сынок, да это не связано с папой. Это по работе моей. То есть по сценарию моему. По рассказу. Я думаю, какой дядя лучше – военский или художник?

Гриша. А ведь раньше ты папу любила, помнишь, когда-то любила?

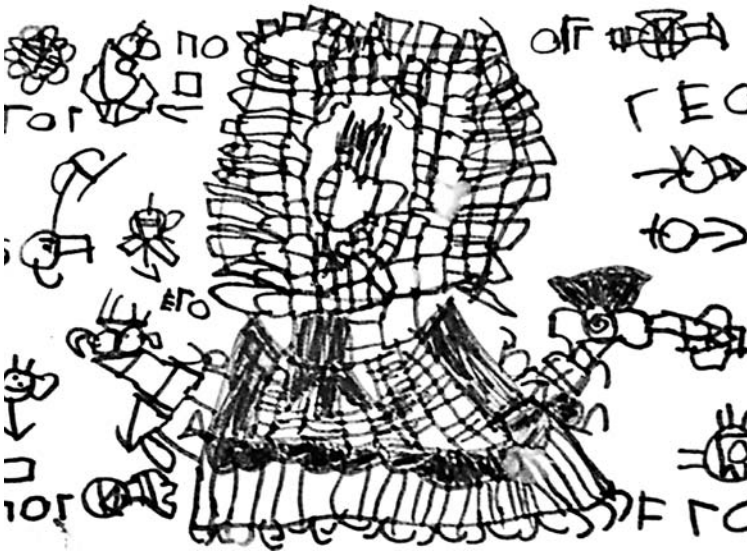
Баба. Гриша, один дядя рисует картинки, как ты рисуешь.

Гриша. Фломастерами?

Анна. Да, фломастерами.

Баба. А другой на этих машинках на войну едет. Кто лучше? Кто рисует? Или кто воюет?

Гриша. Ну, конечно, кто рисует. А как дядя поедет на войну, военский, без рисунка? Он ведь не знает, куда ему ехать. Конечно, лучше дядя художник. Вечно ты всякую херню спрашиваешь, мамаша!



Анна. Спасибо, сынок!
Баба. А вон деда пришел. Гриша, иди встречай деда.
Гриша. Пока, мамаша, мамочка. Деда!!!
Гриша убегает.
Баба. Гриша пиццу захотел. Дед полетел, как метеор.

WhatsApp, ночь
Анна. Ребят, привет! Как вы?
Тоня. Я норм. Ходила вчера на свиданку с новой девчонкой.
Анна. И как, Тонь?
Тоня. Ну посмотри у меня в друзьях Алекса Фокс. Фокина она. Назвалась Фокс. Модняво!
Анна. Сейчас в другой аккаунт зайду.
Тоня. А у тебя несколько аккаунтов?
Анна. Да нет. Я имею в виду, там, из Инстраграма в контакт.
Эдик. Привет, ребят!
Анна. Привет, Эдь, как ты?
Эдик. Да все Ок!
Анна. Тонь, ну ничего такая. Не твои красотки, как раньше. Но чуть в порядок привести, и будет очень даже.
Тоня. Ну да, меня вот это и смущает. Обычная. Но она тематическая. Конечно, она не ходит, как обычно эти лесбиянки – полголовы брито, косточка в носу. Но после моих двух последних красоток – все-таки обычная.
Эдик. Тонь, твои две последние красотки были непрофильным активом. Вот сколько я могу повторять: девочек, которые любят «мальчиков и Антонину» – надо гнать в шею. Хватит нам этих натуралок! Ань, ты знаешь, что эта Клава своей бывшей всё отдала?
Анна. 😠 Нет, не знаю!
Эдик. Да, и доллары, и фотоаппарат. Проболталась мне тут случайно.
Анна. Ё**ный крот!
Тоня. Ага, и это говорит человек, которому в групповухе предлагают «сунь хрен в чай», «сунь хрен в шампань», а потом «сунь бутыль в аналь».
Анна. 😠 Ё**ный крот!
Тоня. Ты не знала?
Анна. Да откуда мне все это знать?
Тоня. Он тут мне рассказывал, как по Блюхера бежал. И шапку свою любимую «кот на голове» забыл у этих террористов.
Эдик. Ну так как твой сценарий?
Анна. Пишу, пишу.
Тоня. Про что хоть?
Анна. Ну там шпионская драма. Чиновник, который в душе писатель. И лесбийская любовь есть, и между мужиками разборки. Короче, всего хватает.

Тоня. Чиновник как-то вообще мимо. Для американской публики – вообще нет. Ты ж на английском пишешь?
Анна. Ну это такой выдуманный персонаж. В стране типа там война, танки, взрывы, у людей руки отрывает, глаза выжигает, есть им нечего, а он сидит и переживает не за них, а за свою писанину.
Тоня. Ну вот это как-то «не верю». Или просто неживой, нереалистичный персонаж.
Анна. Эдь, ты что думаешь?
Эдик. Я согласен с Тоней, что-то с ним не то. А остальное мне нравится. А главным консультантом по лесбийским сценам у нас будет Антонина Д.?
Анна. Нет, главным консультантом по лесбийским сценам у нас будет Виктор П.!
Тоня. А главным консультантом по «сунь хрен в чай» – Эдуард К.!
Анна. Я так по Грише скучаю, прям не могу. Два дня прорыдала.
Тоня. А вернуться, нет?
Анна. Да нет, такие деньги потрачены. На учебу. Да и с работы уволилась.
Эдик. Ну да, с такой работы, наверное, никто никогда не увольнялся. Кроме нашего сценариста-новобранца. Я за такую работу…
Тоня. …суну хрен в чай.
Эдик. И не только в чай, Тонь, поверь.
Анна. Ну что теперь. Буду сценарии писать.
Тоня. Ну тебе-то нравится там?
Анна. Грише тут хорошо будет! Он такой творческий!
Эдик. Меня на работе повысить собираются. Начальник СБ вызывал посекретничать.
Тоня. Крутяк, Эд!
Эдик. Ты когда нас со своей новой познакомишь, с леди Фокс?
Тоня. Эдуард, давай не дави, а? Я только-только начала.
Эдик. Аня, видать, вырубилась.
Тоня. По ходу, да. Замучилась со своими сценариями, конечно.
Эдик. Да она всю жизнь всё что-то пишет, пишет. Нам ничего не показывает только. Никогда. Когда она уже нас на премьеру позовет, а?

WhatsApp, ночь

Анна. Стас, здравствуй! Лови три страницы.
Стас. Привет, Анна. Спс. Я поговорил.
Анна. И?
Стас. Они говорят, закроют место несемейным человеком.
Анна. Ну а чем им мой сынок не угодил? Гриша!!!
Стас. А муж?
Анна. Мужа можно не на постоянку.
Стас. Понятно. Так оперативное дело закрыто! Что делать-то будешь? Не могу ж я тебе каждый семестр по трупаку подбрасывать.
Анна. ???

Стас. Я ж не Кощей какой-то. Кощеюшка!
Анна. У меня есть человек на примете.
Стас. ???
Анна. Еврей, дальний родственник мэра. Тут первый в истории мэр-еврей. Накопаю что-нибудь.
Стас. Ё**ный крот!
Анна. Что-то в нем есть. И знает наших некоторых.
Стас. Быстро ты!
Анна. Я про работу вообще-то говорю.
Стас. Высокий хоть?
Анна. Да, высокий! А у тебя какой рост?
Стас. ???
Анна. Просто по телевизору или по фоткам в Инете непонятно.
Стас. Высокий. Выше вышнего.
Анна. Ок. Стас, удали!
Стас. Я говорю «удали»!
Анна. Нет, я говорю. Я удалила! Ты удали!
Стас. Охренела? Удаляю!
Переписка удалена.
Анна. Поговорить надо!
Стас. Говори.
Анна. Не тут.
Стас. Звони. На второй. Нет, на третий.
Анна. Нельзя.
Стас. Wtf?
Анна. Ты в ВК есть?
Стас. Есть.
Анна. Я пошла музыку послушаю. Смотри музыку.
Стас. Смотреть музыку?
Стас. Смотри в статусе.
Анна. Ок. Удаляю! Удали!
Стас. Удаляю!
Переписка удалена.

VK, ночь
Во «ВКонтакте» у Анны в статусе играет «Би-2»: «Полковнику никто не пишет».

WhatsApp, ночь
Стас. Полковник?
Анна. Да. Я удаляю. Удали!
Стас. Удаляю.
Переписка удалена.

VK, ночь
Во «ВКонтакте» у Анны в статусе играет Маша Распутина: «Отпустите меня в Гималаи».

WhatsApp, ночь
Стас. Отпустите? Отпустил? Отпускает? Хочет отпустить?
Анна. Да. Удаляю! Удали!
Стас. Удаляю!
Переписка удалена.

VK, ночь
Во «ВКонтакте» у Анны в статусе играет Стас Михайлов: «Ну вот и всё».

WhatsApp, ночь
Стас. Вот и всё? Вот? Всё? Стас? Стаса?
Анна. Да. Удаляю! Удали!
Стас. Ё**ный крот. Удаляю!
Переписка удалена.

WhatsApp, ночь
Стас. На кого?
Анна. Смотри музыку. Удаляю! Удали!
Стас. Удаляю!
Переписка удалена.

VK, ночь
Во «ВКонтакте» у Анны в статусе играет Михаил Шуфутинский: «Серёга Капитан».

WhatsApp, ночь
Стас. Серёга. Чмо матовое… Удаляю… Удали…
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.

Skype, ночь
Анна. Привет, мам! Как вы? Как Гриша?
Баба. Привет, Анечка. Все хорошо! Ты как?
Анна. Все хорошо!
Баба. Гриша визу получил. А вот ты мне объясни, как у такого малыша в четыре года может быть студенческая виза? Американского университета?
Анна. Мам, ну так можно. Долго объяснять. А папа где?
Баба. Дед, иди сюда. Аня зовет.
Приходит деда.
Деда. Привет, Анечка. Как ты?

Анна. Все хорошо, пап. Что у вас в стране происходит? Отставки разные?
Деда. Да, меняют всех. На более молодых. На военных, в основном. Вот так.
Баба. Не трясись, а?
Анна. Пап, так кто-то из старой команды остался?
Деда. Да, остался. Один-два человека. На удивление.
Баба. Руку убери! Свет загораживаешь!
Анна. Поняла. Спасибо, пап! А то я совсем ничего не знаю.
Деда. Пока, Анечка.
Деда уходит.
Баба. Ой, я в этой политике совсем ничего не понимаю. Кто, кого, куда снимают? Пусть делают что хотят. Свои у них там игрища.
Анна. Да я тоже, мам, не понимаю. Просто интересно, что там у вас происходит.
Баба. Так про себя расскажи. Дружишь с кем-то хоть?
Анна. Да так не особо. Прикол расскажу. На другую тему, правда. Мне сегодня ночью сон такой приснился. У меня на кухне, в темноте – свет идет только от ноутбука – за столом сидит Достоевский. И читает мою переписку в компьютере. Глянул на меня так смущенно, мол: «Вот так вот. Сюжеты черпаю!» А я ему, щурясь, спросонья, выпаливаю: «Вы понимаете, Федор Михайлович, еда в Америке невкусная. Все невкусное. Курица невкусная, помидоры невкусные, огурцы невкусные. Жесткие, как крокодилы».
Баба. А что, правда, еда невкусная?

WhatsApp, ночь
Стас. Ну что «труп» или «сценарий»?
Анна. Сценарий!
Стас. Удаляю! Удали!
Анна. Удаляю!
Переписка удалена.
Стас. «Борзота за кулачками»?
Анна. Хрен знать!!!)))
Стас.))) Можешь первая говорить.
Анна. Спс. Удаляю! Удали!
Стас.))) Удаляю!
Переписка удалена. ◆

Лос-Анджелес, 2016, ноябрь

Мария Огнева

СПОЙЛЕРЫ

Почти документальная пьеса про сильную независимую женщину, пока не успевшую завести ни одной кошки

Мария Огнева – драматург, сценарист, преподаватель. Родилась в Забайкальском крае. Окончила Ярославский государственный театральный институт и магистерскую программу «Проектирование спектакля» под руководством В.Фокина и А.Могучего в Российском государственном институте сценических искусств (бывш. СПбГАТИ). Училась в мастерской кинодраматургии Н.Винокурова в СПбГИКиТ.
Финалист независимой литературной премии «Дебют-2012» в номинации «Драматургия», участник основной программы конкурса молодой драматургии «Любимовка-2013» и «Любимовка-2016», финалист конкурсов «Действующие лица–2014», «Ремарка» и других.
Сценарий «Шестая попытка» в 2012 году участвовал в конкурсе «Личное дело» журнала «Искусство кино» и попал в шорт-лист «Мейнстрим».
Пьеса «Спойлеры» вошла в десятку лучших пьес года конкурса конкурсов современной драматургии «Кульминация»-2016.

Действующие лица

Я – мужчина, 27 лет.
Ты (Ира), 27 лет.
Твоя сестра, 25 лет.
Твоя подруга Надя, 29 лет.
Твоя подруга Шумакова, 23 года.
Твой психотерапевт – женщина, 32 года.
Твой друг Дима, 28 лет.

Я. Ты сказала.

Ты. Я не понимаю.

Я. Арсений сказал: «Давай завтра поговорим». Ты сказала.

Ты. Нет. Давай сейчас.

Я. Он сказал: «Я сейчас занят. Физически занят. Понимаешь?» Ты сказала.

Ты. Нет, не очень. Что значит «физически»? Ты в туалете, что ли? Что значит «физически»?!

Я. Он сказал: «Понимаешь, я…» Ты сказала.

Ты. Просто дай мне свой адрес, я уже сижу в такси.

Я. После еще пары минут унизительных препирательств он дал тебе свой адрес, ты приехала к нему. Он вышел во двор, даже не пустив тебя в квартиру. Ты сказала.

Ты. Блин, теперь у меня есть самая унизительная история в жизни.

Я. Он спросил, будто бы не понимая: «Почему?»

Ты. Потому что я минут десять умоляла тебя сказать мне свой адрес. Так что?

Я. «Все очень сложно, я же говорил, у меня есть этот страх… что все закончится».

Ты. И все закончилось?

Я. «Ну…»

Ты. Почему тогда две недели ты не мог этого сказать?

Я. «Ну, я боролся… с собой». Ты засмеялась. Арсений спросил: «Что смешного?»

Ты. Ничего. Просто… дежавю какое-то. Это уже все было. Точно так же. Я не понимаю, почему так происходит со мной. Это со мной уже было.

Я. Ты идешь по ночной улице. На часах – 00:50. Ты спешишь к метро, по пути пытаясь дозвониться до сестры или подруги Шумаковой. Дозваниваешься до сестры. Начинаешь вдруг нервно хихикать в трубку: «Кажется, мы это… вроде бы всё».

Твоя сестра. Что? Что именно?

Я. И ты подробно все рассказываешь, удивляясь собственному спокойствию и даже отчасти вернувшемуся чувству юмора.

Твоя сестра. Ну и мудак!

Я. Ты с ней соглашаешься.

Твоя сестра. Ну и пошел он нах!

Я. Ты с ней соглашаешься.

Ты. А помнишь, у меня был Женя? Я ради него доехала до Иркутска, а он пропал. Это со мной что-то не так?

Твоя сестра. Ты просто выбираешь себе мудаков. Говоришь, что они милашки, хотя на лбу у них написано «мудак».

Ты. Не знаю, мне кажется, со мной что-то не так.

Я. Ты успеваешь спуститься в метро, когда на часах уже 00:59:37. Едешь в полупустом вагоне напротив обнимающихся парня и девушки. Девушка с густо намазанным макияжем и в тигровых лосинах почему-то всю дорогу смотрит на тебя. Ты не чувствуешь по этому поводу раздражения или удивления, просто отмечаешь это и запомнишь надолго ее тигровые лосины. Они выходят, кажется, на «Сретенском бульваре» или на «Трубной». Из твоего вагона выходят все. А тебе остается ехать до конечной еще две-три станции. И вот, когда поезд заезжает в туннель, ты вдруг встаешь и начинаешь кричать. Громко. Рыдая. С завываниями. Вот так: «Ааа-ааа-аа!» Ты кричишь и в этот момент с удивлением замечаешь, что какая-то часть твоего сознания холодно наблюдает за твоей истерикой. Эта часть говорит о тебе во втором лице и заставляет подойти тебя к стеклянным дверям и смотреть на свою заплаканную рожу. Эта часть тебя не будет чувствовать жалости, она будет иронично комментировать, как смешно ты сейчас выглядишь в этом пустом вагоне в своей розовой шапке и с почти такого же цвета распухшим носом. Эта часть и есть я. Привет. Привет, это я.

Хочешь знать, что будет дальше? Предупреждаю, это спойлер.

Ты придешь домой. Будешь лежать, уставившись в темноте в невидимый потолок. В три часа ночи ты поймешь, что с этим ты не сможешь справиться сама, и оставишь заявку на сайте психотерапевта, которого тебе давно советовали.

Ты (27 лет, длительных отношений – 0, просмотренных сериалов – 67) напишешь: «Я на работе сегодня часа три провалялась на диване и отпросилась на час раньше».

Твоя сестра (25 лет, замужем, длительных отношений – 1, просмотренных сериалов – 40) напишет: «Почему?»

Ты. Депрессия.

Твоя сестра. Так нельзя, можно работу потерять.

Ты. Я записалась к психологу.

Твоя сестра. Пфф, психолог не сделает тебе личную жизнь. Им даже с пациентами нельзя.

Ты. Мне нужно разобраться в своей башке, понять, что со мной не так, почему у меня все всегда заканчивается вот так.

Твоя сестра. Как?

Ты. Как-как. Через жопу. Почему он просто не сказал, что всё? Почему он две недели молчал, пока я сама к нему не приехала и не вытащила из него эти слова? Это ненормально.

Твоя сестра. Норм, это пройдет.

Ты. Что норм? Хочешь, чтобы я спилась? Я бухаю неделю.

Твоя сестра. Я думала, у тебя стиль такой.

Ты. Стиль, конечно, у меня такой, но я никогда не пила каждый день.

Твоя сестра. И ты не можешь не пить?

Ты. Нет, с алкоголем все кажется еще ничего. Я просто не могу понять – почему так? Почему я бегаю за теми, кому пох, и бегу от тех, кому не пох?

Твоя сестра. Херня. Вот у меня настоящая проблема – я никак не могу начать писать роман. ((

Твой друг Дима (28 лет, длительные отношения – 0, потерял девственность в 27, сериалы не смотрит, но планирует уехать в Голливуд и стать там режиссером). Вот есть телефон – это вещь. Он мне нравится, но я могу его выбросить. А человек – это не вещь, я не могу его выбросить. Я для себя в шестилетнем возрасте все решил. Я считаю, что девушка, она должна быть раз и навсегда, не хочется повстречаться там три месяца, потом – хоп, всё, блин, как молодежь говорит, мне надоело. Я не знаю, как это происходит на самом деле. Я не знаю. Ну вот мне двадцать восемь, и я всегда… с четырнадцати, не знаю, со скольких там начинается половое созревание, я всегда вот так вот. Один. У меня нет такого, чтобы вот там… Я увлекался литературой, в университете литературный клуб создал, ну пишу, да. Да, с русским, правда, проблемы. В основном, да, я творчеством занимался. Люблю ночь и раннее утро. Всё. И снег. Это все, что я люблю. Ну маму, конечно.

Твой психотерапевт (32 года, замужем, длительных отношений – 3, просмотренных сериалов – 12) скажет: «Есть такая особенность, которую вы, наверное, не замечаете, – вы о себе говорите во втором лице».

Ты. Да, я заметила недавно, что внутри меня есть кто-то анализирующий. Я ехала в пустом вагоне и начала кричать, а какая-то часть внутри меня сказала: «Смотри, Ира, ты едешь в пустом вагоне и кричишь».

Твой психотерапевт. Что сейчас с вами происходит?

Ты. Я хочу плакать. Но я себе сказала: я такая плакса, я не должна плакать… я могу даже над рекламой реветь…

Я. И над трейлерами в кинотеатре. И над грустными картинками. И над веселыми картинками тоже.

Твой психотерапевт. И вы себя сдерживаете. Почему?

Ты. Ну… мне кажется… я просто буду рыдать целый час, и это будет бесполезно.

Я. Это будет тупо, учитывая, что сеанс стоит две пятьсот. Поплакать ты и бесплатно дома можешь.

Твой психотерапевт. Можно плакать с пользой, а можно бесполезно. Плакать с пользой – это дышать, чувствовать свое тело, поставить ноги твердо на пол и дать слезам течь. А вы замираете и не дышите. Дышите.

Я. И ты заплачешь.

Твой психотерапевт. Дышите. Вы себя гладите по голове.

Ты. Да? Я не заметила.

Твой психотерапевт. А есть в вашей жизни люди, которые могут погладить вас, когда вы плачете?

Я. Ты соврешь.

Ты. Ну… есть, наверное.

Я. Твоя подруга Надя (29 лет, замужем, длительных отношений – 5, никогда не оставалась одна, просмотренных сериалов – 0) напишет тебе.

Твоя подруга Надя. Ты, наверное, знаешь, что у меня есть такая особенность, я ее называю «дёрганья», я делаю движения руками, будто скидываю что-то, могу трогать вещь по нескольку раз. Это все связано с множеством страхов из моего детства, связано с обидами, с чувством вины! Я не понимаю, что значит любить себя, как быть собой, чтобы при этом не обижать окружающих и не винить себя. Не понимаю, как строить отношения с супругом, чтобы обоим быть счастливыми. И я решила, что пора предпринимать какие-то действия, чтобы освободиться от всего этого негатива! Поэтому и прохожу множество разных тренингов! Я и тебе кидаю разные ссылки, так как на себе ощущаю важность этих проработок! Так что – от чистого сердца тебе!

Аудиозапись «Юлия Судакова – Дыхание маткой» – http://xmusic.me/s/51893321-YUliya_Sudakova_-_Dyhanie_Matkoj/

Я. Ты ответишь Наде.

Ты. Я не хочу дышать маткой!!!

Ты напишешь: «Я все еще люблю Арсения».

Твоя сестра напишет: 😩

Я. Точнее не скажешь.

Ты. Может быть, я пьяна, но это не важно. Мне его не хватает.

Твоя сестра. Да забей на него.

Ты. Хотя да, я все-таки пьяна.

Я. Ты скажешь своему психотерапевту.

Ты. Я не люблю плакать, потому что я всегда плачу. Это какая-то слезливость мелодраматичная.

Твой психотерапевт. У вас есть спонтанные реакции и есть что-то, что их останавливает. А кто тот человек, кто вас останавливал и критиковал?

Ты. Я не уверена, что это человек. Во время развода родителей у меня произошло какое-то расщепление. Мне было двенадцать, то есть с двенадцати до четырнадцати, самый такой не очень подходящий возраст. Дома был какой-то ад все эти два года. А в школе я про все это забывала, вообще не думала об этом.

Твой психотерапевт. Вы вдвоем с мамой жили?

Ты. Нет, еще сестра, на два года младше. Она тоже, конечно, с трудом все это пережила, но мне кажется, она как-то больше вырулила из этого процесса, потому что она уже замужем. Мне кажется, это что-то значит. А мама никогда меня не анализировала, наоборот, всегда было…

Я. Ты скажешь, передразнивая маму.

Ты. «Ирочка, самая красивая и самая умная».

Твой психотерапевт. С каким чувством вы это говорите!

Ты. Да, я не очень… не знаю, как к этому относиться, но я не стремлюсь быть близкой к маме. Она сейчас живет одна в другом городе, и я не знаю… ну я не хотела бы жить с ней в одном городе. Я очень редко к ней приезжаю. И на Новый год не поеду.

Твой психотерапевт. Что вы чувствуете, когда это говорите?

Ты. Ну…

Я. Ты начнешь плакать.

Твой психотерапевт. Дышите.

Ты. Я чувствую, что, с точки зрения общества, это нехорошо… чувствую вину…

Твой психотерапевт. От чего вы бежите?

Я. От ее слабости.

Ты. Ну… от ее слабости.

Твой психотерапевт. Она слабая?

Ты. Она очень слабая. Во время развода нам с сестрой была нужна поддержка, она ее нам не дала, потому что она занималась только собой, своей болью.

Твой психотерапевт. Дышите.

Ты. Плюс у нее самой была в детстве травма от ее мамы, она маленькой побежала к маме обниматься, та ее оттолкнула, и вот с тех пор она считает себя нелюбимой дочкой. Видимо, у нее это долго

срабатывало и на нас, теперь ей уже почти шестьдесят… сколько ей лет? Я даже не знаю, сколько ей лет. Пятьдесят пять. Да, пятьдесят пять.

Я. На самом деле ей шестьдесят.

Ты. И теперь она: «Ой, девочки мои самые любимые». А я уже не могу… Будучи папой… ну то есть если бы я была на месте папы, я бы тоже от нее ушла. Спустя годы я это понимаю и, наверное, меньше его осуждаю. Я его осуждаю за то, что он это делал так – передумывая, возвращаясь, ничего не объясняя, но в принципе я бы тоже ушла от нее, если бы была мужчиной.

Твоя подруга Шумакова (23 года, длительных отношений – 0, просмотренных сериалов – 32) напишет: «Встретимся сегодня?»

Ты. У меня нет сил. И депрессуха.

Твоя подруга Шумакова. Как всегда, короче.

Ты. Я хочу умереть.

Твоя подруга Шумакова. Так сразу?

Ты. Я в четверг пойду к психологу и буду просить выписать антидепрессанты.

Твоя подруга Шумакова. Господяяя… Ты всегда бросаешься в трагедию без всяких причин. Но если депрессуешь – депрессуй дальше.

Твоя подруга Надя напишет: «И вот еще по теме «Не депрессуй»: «У меня есть тетрадь с совами и два остро заточенных простых карандаша. Однажды в августе я решила, что хорошее стоит того, чтобы его не забывать. Так я начала вести дневник больших и маленьких моментов, в которых живет красота. 45 навскидку:

1) воздух, который становится прозрачнее от холода;

2) когда вызываешь лифт, а он открывается на твоем этаже;

3) латте из «макдака» по дороге домой (и можно греть руки о стаканчик и чокаться с Большой Медведицей);

4) книжки про интровертов;

5) подсушенный на сковороде хлеб с семечками;

6) делать грибочки с вареной сгущенкой;

7) проснуться и вспомнить, что сегодня суббота и никуда не надо спешить;

8) готовить еду на открытом огне;

9) когда байка пахнет костром и лесом».

Твой друг Дима. Всегда любил снег. Он у меня даже где-то в каком-то рассказе… Называется «Слезы счастья». Я ассоциирую себя с человеком, который стоит в очень старом городе, окруженный старинной архитектурой, под фонарем старым, который мерцает. Другие осветительные приборы, они… ну не горят. Ну луна только и звезды. И падающий снег. И человек поднимает голову, и снежинки, которые падают сверху, они его как бы облепляют. И одна из них падает на его губы. И в этот момент он как бы встречает свою половинку и одновременно

ее теряет. Момент счастья и расставания. И вот эта снежинка, которая упала на его губы, она тает и стекает. Это слезы счастья. И даже в моих стихах, которые я пишу, я всегда умираю. Не знаю, я… может, это какое-то разочарование, если у меня с кем-то получится или не получится. Я не знаю. Я даже сейчас сижу и думаю, с чем это связано.

Я. Твой коллега посоветует тебе забить на все и скачать «Тиндер» для знакомств. Ты скажешь, что не веришь в эту фигню, и этим же вечером скачаешь его.

Ты напишешь: «Иду щас на свидание с чуваком из «Тиндера». Надеюсь, меня не изнасилуют».

Твоя сестра напишет: «У меня знакомая осенью ходила на свидания по приложению».

Ты. И как? Жива?

Твоя сестра. Ну да, правда, ей не очень везло. У нее внешность нестандартная.

Ты. Ну я тоже не суперсекс.

Твоя сестра. Поверь мне, по сравнению с ней ты суперсекс.

Я. Первый парень будет странным и будет рассказывать, что он пятьсот раз прыгал без парашюта со скалы, а второй парень, как и ты, будет в депрессии и запое. Вы вместе решите бросить пить. Он продержится месяц. Ты – три дня.

Твоя подруга Надя напишет: «10) новый чистый блокнот для записей;

11) вдыхать аромат только что насыпанного в банку кофе;

12) смотреть старые советские мелодрамы, которые никогда раньше не видела, но героев которых так хорошо сейчас понимаешь;

13) баллончики с краской;

14) когда Саша прижимает меня к себе во сне;

15) хохотать в примерочной кабинке вдвоем…»

Твоя подруга Шумакова. У меня родители жили вместе, пока мне не исполнилось пятнадцать-четырнадцать, потом они развелись. Но их никогда ничего особо не связывало, они просто ждали, пока детки вырастут, чтобы не травмировать разводом. А получилось, что я все это время жила в хреновой семье, всегда видела херовые отношения. Пьешь, куришь, ругаешься матом, – всё, чего в детстве нахваталась. Орешь, как папа, потому что зачем сдерживать свои эмоции, можно же, блин, всех на хрен послать, чтобы все услышали! Он пьяный скандалит, распускает руки, а когда он в хорошем настроении, ему как бы секса надо. А мама его в принципе уже терпеть не могла. Думаю, она через себя переступала. И когда ты в детстве понимаешь, что мама спит с папой просто потому, что папа долбоеб и она по каким-то причинам вынуждена это делать, то есть это насилие какое-то. И у меня

есть ощущение, что я в отношениях буду какой-то страдалицей и буду кого-то терпеть, и ищу себе какого-то такого парня, которого вообще не существует, может быть.

Ты. Чтобы у тебя с ним было не так?

Твоя подруга Шумакова. Да, но при этом подсознательно выбираю таких же долбоебов, как мой папа.

Твоя подруга Надя. У меня раньше с мамой были проблемы, с психологом мы маму более или менее вроде проработали, сейчас с папой работаем. Я вчера писала письмо папе. Ну задание от психолога. И я понимаю, что я на него злюсь, но письмо не выходит. А потом мне еще Женя устроил: я попросила купить продукты, а он начал ворчать, чуть ли не наорал, что он устал и теперь для меня нужно еще что-то делать. Я стою в шоке, заревела: «Ладно, я все сделаю сама». И тут я поняла, это все вылезло, стою и думаю: «Папа, ну как же вообще можно было быть таким жалким, так унижаться перед мамой, она тебя чморит, а тебе нужно было просто пойти и работать. А ты ведешь себя как говно какое-то, тебе самому не противно? Вот мне сейчас противно, поэтому я пойду сама за продуктами, а ты до последнего унижался перед мамой!» Я в детстве молилась, чтобы папа умер. Я про это давно забыла, а тут захожу в ванную, а у нас там такие жучки мелкие. У меня раньше была агрессия на живых существ, я поняла, что это как-то с папой связано – люблю и одновременно ненавижу. А теперь, когда жучок попадает в раковину, я всегда его успеваю спасать и всегда этому радуюсь. И вот именно вчера из-за Жени и папы вижу жучка, руку подставляю, не успеваю – и его смывает! И у меня такое опять чувство вины! А психолог мне говорит: ощущай и оберегай своего внутреннего ребенка. И мой внутренний ребенок плачет – я убила жучка! И я ему говорю.

Ты. Кому?

Твоя подруга Надя. Ребенку. Говорю ему: «Ты понимаешь, что сейчас жучок сам залез в ванную? Ты его туда не совала! Ты, когда увидела, что он там, ты попыталась помочь, ты подставила руку, но он уже не мог выкарабкаться!» И то же самое с папой. У меня чувство вины из-за того, что, когда я начала меняться, он умер, я не успела ему помочь измениться. И как с жучком: папа сам попал в эту яму. Это была его ответственность.

Ты напишешь: «Вчера на работе видела Арсения, поздоровались и посмотрели друг на друга грустными глазами. Или мне кажется».

Твоя подруга Шумакова. Ой. Не надо про него.

Ты. Арсеееееениииий.

Твоя подруга Шумакова. Не могу уже.

Ты. Арсеееений.

Твоя подруга Шумакова. Слышать его имя.

Ты. Я люблю его. Арсеееееений.

Твоя подруга Шумакова.

Твой психотерапевт. Вы совсем не дышите. Вы сжимаетесь и забываете дышать. Дышите. Научитесь дышать полной грудью. А что было до Арсения?

Ты. До него у меня был перерыв в полтора года, я вообще не могла ни с кем сблизиться. Года четыре назад у меня был вообще тяжелый случай – я ради одного человека доехала до Иркутска и вернулась обратно, просто потому что он не смог нормально со мной расстаться, просто артикулировать, что у нас уже всё и мне не нужно вообще к нему ехать. И после этого я была в каком-то своем домике, мне там было хорошо и спокойно, я сидела и смотрела сериалы, это было отлично. Это безопасное место. Минус в том, что ты одинокий и все друзья шутят про сильную независимую женщину и сорок кошек, а плюс в том, что тебя никто не ранит и никто не будет… ну не знаю… колебать какую-то спокойную гладь воды.

Я. Третьим парнем из «Тиндера» будет Леша. Весь вечер он будет говорить о себе, а под конец скажет, что безумно тебя хочет. Ты скажешь, что он ничего о тебе не знает, чтобы хотеть тебя. Он скажет, что ты офигенная и это видно сразу. Ты заплачешь: «Я не офигенная». Вы начнете с ним встречаться.

Твоя подруга Надя напишет: «Ирочка, я только что прослушала волшебную молитву, будет желание, послушай! Она дарит понимание того, что значит быть полноценным, самодостаточным, счастливым, гармоничным человеком, понимающим, кто я есть на самом деле! В состоянии твоей безрадостности может тебе помочь! Скачай и, пока есть свободные 11 минут 36 секунд, послушай!»

Аудиозапись «Доктор Синельников – Молитва преображения» – http://mechtayte.ru/molitva-preobrazhenija-sinelnikova-slushat-onlajn/

Ты напишешь: «Я щас еду к Леше. Еееее. А люблю Арсения».

Твоя сестра. Да ну нах, тебе не шестнадцать. Нах тебе к Леше. Езжай домой, блин. Утром стыдно будет.

Ты. Неее. Зато будет что психологу рассказать. Ахах.

Я. И ты приедешь к Леше и будешь с радостью думать, что так ты мстишь Арсению, хотя на самом деле ему плевать и он никогда об этом не узнает.

Ты напишешь: «Утром было желание его бросить, потому что он смотрел на меня испуганными щенячьими глазами. И сказал, что счастлив. И уже несколько раз написал в фб».

Твоя сестра напишет: «Дай парню шанс, раз уж трахнула его».

Ты. И он десять раз сказал, что влюблен и что хочет познакомить с мамой.

Твоя сестра. Это же шикарно.

Ты. Не-а. ((

Твоя сестра. Он хотя бы не трахает мозги полгода и не говорит потом, что ничего не выйдет. Как кое-кто.

Ты. Меня он почему-то бесит, и я не могу ничего сделать.

Твоя сестра. Ну всё, блин, он через год из-за тебя будет резать девушек по углам.

Ты. Боже, щас мимо меня прошел Арсений. Меня будто обожгло!

Твоя сестра. А твой психолог не объяснил тебе, что этот Арсений – какая-то навязчивая проекция или что-то в этом духе?

Ты. Она объяснила, что он самый безопасный вариант отношений. Для меня это зона комфорта – типа у меня есть парень, хотя на самом деле его нет. Почти как любить Камбербэтча, только тебя еще иногда обнимают в коридоре.

Твой друг Дима. У меня есть рассказ про человека, что он обрел свою половинку только после своей смерти. Когда он умер, когда его, вернее, убили. Ну у меня разные мысли по этому поводу. Пробовать с кем-то встречаться – нет, не хочу. Не тянет. Я сделал очень больно одной девушке. Я долго игнорил ее, а теперь мне аукается. При этом я чувствую, что она хочет быть со мной, но уже не доверяет мне. Она мне понравилась, был страх потерять ее, и я начал ее отталкивать. Я не знаю, меня переклинило, я очень больно сделал человеку. Ей было плохо, я ее отталкивал, забивал на нее. Потому что думал – *она* это или не *она*.

Ты. Леша пару дней молчит, и я даже немножко заволновалась – чего это он молчит. Если бы он не был настолько настойчивым и настолько открытым, то…

Твоя подруга Надя. Этот твой мальчик похож на моего Женю. Когда я первый раз от него уходила, он сидел и при мне плакал. И я осталась. И я понимаю, что он тогда был, как мой папа, я всю жизнь жалела папу. У меня все мужики были, я их всегда жалела, не важно, богатые, бедные, с женами.

Ты. Я не понимаю, почему он такой открытый. Меня это пугает. Сразу кажется, что что-то не то.

Ты напишешь: «Леша вчера чуть ли не приплясывал, когда мы встретились. Да чего «чуть ли» – реально пел и приплясывал. (((

Твоя сестра напишет: «Ага, вот гад, радуется тебе. Как так можно?»

Ты. Это уже перебор. Нечего мне так радоваться.

Я. Новый год вы будете отмечать с Лешей. Ты напьешься настолько, что утром не вспомнишь, что было.

Ты напишешь: «Возможно, я бросила Лешу. Но не помню».

Твоя сестра напишет: «Эээ».

Ты. Или поссорились. Хз.

Твоя сестра. Что за п…ц.

Ты. Я не помню, говорю же. Но он полдня не пишет, что для него странно.

Твоя сестра. Беги, Леха, беги.

Ты. Это потому что каждый раз, когда мы встречаемся, первое желание у меня его бросить. Видимо, пьяной я это-таки сделала.

Твоя сестра. У меня то же желание было с моим Славой, но это было из неуверенности в себе и комплексов, через пару недель прошло. Мне для романа нужен персонаж жалкий, но вызывающий симпатию и при этом показывающий неожиданные интеллектуальные способности. Действие происходит в психушке.

Ты. Я ему написала в фб, он прочитал и не отвечает. Видимо, я реально его бросила…

Я. Да, ты правда его бросила. Когда Леша тебе это расскажет, тебе будет смешно, а ему – нет. Он будет готов простить тебя, а ты будешь сомневаться – нужно ли тебе это.

Твоя подруга Надя напишет: «16) пить холодное молоко, стоя на балконе в полночь, и хрустеть корочкой горячего хлеба, впервые испеченного собственными руками;
17) возиться с фотографиями для семейного альбома;
18) пустой спортзал в пятницу вечером;
19) голос Imogen Heap;
20) запах старого деревенского дома;
21) свет, который превращает яблочное варенье в жидкий янтарь;
22) ноты;
23) возможность побыть одной в свой день рождения;
24) чувствовать, каким шелковым и мягким становится в руках тесто;
25) первая хурма».

Я. Седьмого января у твоего папы будет день рождения. Полдня ты будешь думать, поздравлять или нет. Он-то тебя уже года три не поздравляет. В семь вечера в его городе наступит новый день, и необходимость задумываться отпадет сама собой.

Твой психотерапевт. Дышите. Вы опять замираете.

Твоя подруга Надя. Когда у меня такое было, у меня было ощущение, что я в аду. Адее не бывает. Мне первое время было кайфно, кайфно – и с мужем хорошо, и с другим. А тот человек, он был такой необычный… Он в бога очень верит. Он в протестантскую церковь ходит, это типа христианская, но у них какие-то свои штуки. Я с ним много раз туда ходила, мы с ним про бога разговаривали. Это странно звучит,

но через него я сильнее бога для себя открыла. Но сам этот контраст – только что человек говорит про бога, тут же мы с ним занимаемся сексом, он знает, что я замужем, после этого он сидит и чуть ли не плачет: «Ой, что же мы наделали? Не пойду в церковь, я плохо себя веду». А бог как будто тебя только в церкви видит? И я не понимала, как он так может: говорить о боге и спать с чужой женой – он дьявол, что ли? И я тоже после секса ревела. Я каждый раз ему говорила: давай просто погуляем, без всего, но в итоге всегда приходило к одному. Я себя возненавидела – меня Женя любит, а я такое вытворяю с таким вот дебилом, с гадом таким. Он мне на днях решил позвонить – и я горда собой, я сказала, что не могу сейчас говорить. И вот уже два года можно считать, что я верна Жене.

Ты. Но вначале ты с ним хорошо себя чувствовала?

Твоя подруга Надя. Не с этим, с другим. Был еще другой. Но потом и с ним стало плоховато. И я, когда недавно писала письмо папе, я вспомнила про всех своих мужиков и стала просить у них прощения, у их жен, у их детей. И последнее, у кого я просила прощения, я прям орала, я просила прощения у своей души. Моя душа, мой внутренний ребенок терпел всю эту боль, а я заглушала, заглушала, как ты. Тебе больно? По башке тебе! Еще глубже тебя загнать, чтобы не чувствовать вины, не чувствовать страхов.

Твой психотерапевт. Когда ваш папа уходил, как это было, что он говорил?

Ты. Я не помню, чтобы был момент, когда он сел с нами и поговорил. Он периодически появлялся за вещами, был всегда виноватый взгляд, и всё.

Твой психотерапевт. А личные воспоминания об отце?

Ты. У меня нет личных воспоминаний. Есть какие-то совсем детские: он приезжает, наш пес Шарик лает радостно. Потом я помню, что папа отгородился от всех и по вечерам играл в «Героев меча и магии». Это всё.

Твой психотерапевт. Как он вас называл, что он вам говорил?

Ты. Вообще ничего нет. Очень странно. Видимо, я, пытаясь отгородиться, отгородилась настолько, что стерла его.

Твой психотерапевт. Я думаю, что он намного ближе, чем вы думаете. Когда он ушел, он вас сделал собой. Логично, что на вашу сестру пришелся меньший удар. Вы старшая, вы в этой системе автоматически заменили папу. Вы во многом смотрите на жизнь его глазами, смотрите на маму его глазами – чувствуете себя не как дочь, а как муж.

Ты. Об этом я не думала. Это… интересно.

Твой психотерапевт. Дышите. Двенадцатилетняя девочка очень сильно нуждалась в понимании, отчего все рушится, почему это происходит. И она встала на место отца и попробовала объяснить, почему он ушел. И еще у вас есть часть мамы…

Ты. Которую я пытаюсь уничтожить.

Твой психотерапевт. Вы внутри продолжаете эти годы развода. Внутри вас мама, которая плачет, и папа, который злится на нее.

Ты. Но если внутри меня есть мама и есть папа, то где я? Где моя личность?

Твой психотерапевт. Это и есть вы. Это не личности и не субличности, это ваши травмированные части, которые пытаются объяснить то, что произошло.

Ты. И что я должна теперь делать с этим? С тем, что я полуженщина, полумужик?

Я. Ты прям кентавр.

Твой психотерапевт. Пока пережить это.

Ты. Ты не представляешь, что я сегодня поняла у психолога.

Твоя сестра. Это все фигня. Она тебя просто разводит на деньги. Помнишь, я говорила, что хочу написать роман про психушку? Читала как раз воспоминания одного психиатра – он говорит, что из-за психологов люди вовремя не обращаются к психиатрам и пропускают патологию.

Ты. То есть ты предлагаешь мне обратиться к психиатру сразу?

Твоя сестра. Тебе вообще никуда не надо обращаться. У тебя всё в порядке.

Ты. А то, что я влюбляюсь в тех, кто меня не любит, и бегаю за ними до Иркутска? Я прям поняла благодаря психологу, как это работает.

Твоя сестра. Это фигня всё, психолог тебе все это внушает.

Ты. Не. Я подумала и решила помириться с Лешей. Не бояться его открытости и открыться самой.

Твоя сестра. Я то же самое говорила и без психолога. Бесплатно. Плати тогда мне бабки.

Твой психотерапевт. Мы можем перейти на «ты»? Вам будет комфортно?

Ты. Ну… да… наверное…

Я. Через два дня Леша тебе напишет, что усилием воли разлюбил тебя и не хочет с тобой встречаться. Ты сразу поймешь, что больше не любишь Арсения, а любишь Лешу. Знаешь, почему так произойдет?

Ты. Потому что я люблю его и не люблю Арсения.

Я. То есть все эти сеансы с психологом тебя ничему так и не научили? Серьезно? За что мы деньги платим? То есть тебе не кажется подозрительным, что, когда он был в тебя влюблен, тебе было все равно, а теперь, когда ему плевать, ты вдруг его полюбила?

Ты. Мне просто нужно было время, чтобы перестать бояться.

Я. А если подумать?

Ты. Отстань. Я не хочу думать.

Я. Ты как всегда.

Твой психотерапевт. Что ты сейчас чувствуешь?

Ты. Не знаю… Чувствую вопрос и желание получить на него ответ.

Твой психотерапевт. Какой вопрос?

Ты. Не понимаю, насколько искренни мои чувства. Не понимаю: он наконец попал под ту систему отношений с папой или я действительно поняла, что его нельзя потерять?

Твой психотерапевт. Не торопись, почувствуй ноги…

Ты. Ноги я чувствую…

Ты напишешь: «Надо бы встретиться на следующей неделе. А то давненько не встречались».

Твоя подруга Шумакова напишет: «Да это ты то занятая, то депрессивная».

Ты. Депрессия вроде отпустила – я поняла, что влюбилась в Лешу, и забыла Арсения.

Твоя подруга Шумакова. Я тоже с челом в «Тиндере» познакомилась. Коля.

Ты. Кинь фотку. Интересно, кого там избирательная Шумакова посчитала достойным.))

Твоя подруга Шумакова. Да Шумакова по переписке избирает. На внешность-то многие ничего, а потом какой-нибудь бред начинают писать, и думаешь – ну всёёё, покаааа. По переписке он вроде отличный, но встреча может все изменить. Вдруг у него жуткий голос или еще какая-нибудь неведомая хрень.

Твоя подруга Надя напишет: «Сегодня увидела в Фейсбуке, возможно, тебе по теме! Не унижайся. Не будь дурой. Не загружайся. Следи за фигурой. Не замыкайся. Не ной. Не кричи. Помни, куда положила ключи. Книги читай. Не смотри ток-шоу. И повторяй, что все хорошо. Думай о многом. Много не пей. Не подпускай к себе лишних людей. Рано вставай. Спи по восемь часов. Сядь на диету, но слезь, блин, с весов! Слезла с весов – садись на диету. И прекрати все время ждать лето. Остерегайся мрачных людей. И не стесняйся безумных идей. Слушай родных – не будь ты упрямой! На выходных сходи в кино с кем-то. Можно в кафе. Не думай о смерти. Отправь кому-то письмо в конверте. Не притворяйся. Поменьше трепись. Любишь – признайся. Не любишь – влюбись!»

Твой психотерапевт. Представь Лешу где-нибудь здесь: как он выглядит, где сидит, что делает?

Ты. Ну… он, как обычно, при виде меня нервничает и пытается показать, что ему плевать, а на самом деле нет. Я не могу вспомнить его лицо. Я помню его движения, а лицо очень сложно представить. Помню улыбку только.

Твой психотерапевт. Что меняется в тебе, когда ты его представляешь?

Ты. От него первое ощущение – не знаю, это какое-то жесткое слово, но… – гадливости.

Твой психотерапевт. Гадливости?

Ты. Да. Хочется сразу отгородиться от его слабости. Быть сильнее.

Твой психотерапевт. Это желание отгородиться, чтобы не переживать что-то?

Ты. Да, чтобы не впускать его. Раз он показывает свою слабость, значит, я сильнее и могу потоптаться по нему. Он передо мной голый, а я в полной броне. И я каждый раз его раню. А когда он пишет со стороны силы, а сторона силы для меня значит «ты мне не нужна», тогда я сразу к нему тянусь.

Твой психотерапевт. Попробуй обратиться сейчас к нему с какой-то фразой.

Ты. Ну… Леша, я вспоминаю, как ты был в меня влюблен, тогда меня это бесило, а сейчас кажется чудесным, я чувствую нехватку этой любви.

Твоя подруга Надя напишет: «26) подрезать кончики розам;
27) складывать айву в баночки и пересыпать ее сахаром, вдыхая медово-лимонный запах;
28) просыпаться в доме за городом под шум детской возни и слышать, как кто-то жарит блинчики;
29) угли, тлеющие в мангале;
30) аромат пара, когда выливаешь на каменку в бане черпак воды, в которой настаивался дубовый веник;
31) абрикосовое варенье;
32) делать честные фотографии;
33) есть снежинки;
34) огромные бокалы для вина;
35) растягивать мышцы спины, сидя на корточках;
36) друг по имени Метель».

Твой психотерапевт. Вот это отношение сверху, эта гадливость, ощущение власти и своей силы – как это относилось к маме?

Ты. Мне было восемь или девять, когда нас ограбили – ворвались в квартиру какие-то люди. Мы с сестрой спрятались под одеялами, а маму с папой заперли в ванной – придвинули к двери шкаф. И когда грабители ушли, родители выбрались, а я тряслась от страха. А мама, не помню, плакала или не плакала, но ей самой было страшно, она была испугана и не успокаивала нас, до нас ей не было дела. И с разводом так же – я видела только слабость и страх. А мне тогда казалось, что взрослые должны быть большими и мудрыми людьми, должны помогать детям.

Твоя подруга Шумакова. Для меня нормально, если мужик поднимает руку на бабу. Раз я это постоянно видела, то у меня нет такого закона, что никто не может никого ударить. Если меня что-то выбесит, то я могу по роже съездить.

Ты. А у тебя было такое в отношениях?

Твоя подруга Шумакова. Нет. Но это необязательно в отношениях. Я пару раз давала своим друзьям по роже. Поэтому всегда смотришь на парней и думаешь: «Какой милый воспитанный мальчик», но тебя милые воспитанные не привлекают. Думаешь: «Прекрасный парень, но скучно с ним. Не хватает энергии в нем, нет импульса». Но ты в это же время понимаешь, что это хреново, но тебя к этому тянет.

Ты. Блин, тебе точно тоже нужно к психотерапевту.

Твоя подруга Шумакова. Я знаю. У меня нет денег на психотерапевта.

Я. Ты еще две недели будешь преследовать Лешу, потом поймешь, что это бессмысленно, и напишешь ему прощальное письмо. И он ответит тебе, что почти плакал и все, что может сказать в ответ, будет казаться банальным и пошлым, поэтому давай дальше молчать. И дальше вы будете молчать.

Твой психотерапевт. Возьми меня за руки, смотри мне в глаза и сдавливай мои руки настолько, насколько тебе тяжело. Что с тобой происходит сейчас?

Ты. Ну… Я хочу пережить, что Леша ушел. Даже если это не настоящая любовь, а какое-то ущемленное самолюбие.

Твой психотерапевт. А что ты сейчас чувствуешь?

Ты. Не знаю.

Я. Мне иногда кажется, она специально задает такие вопросы, чтобы заставить тебя реветь.

Твой психотерапевт. Ты постоянно выскакиваешь из текущего момента. Но сейчас происходит что-то важное, а ты это проскакиваешь.

Ты. Ну… мне кажется, я заслужила это. Он молодец, что так сделал. И мне грустно.

Твой психотерапевт. Не выскакивай из грусти, это важное переживание.

Я. Я же говорю, она это специально делает. Ты заплачешь.

Ты. Даже если это все не настоящее?

Твой психотерапевт. Если ты это чувствуешь, значит, это настоящее. Дыши. И можешь, пока ты плачешь, рискнуть и посмотреть на меня. Ты редко смотришь на меня. Ты отключаешься, как будто ты одна и никого рядом нет. Но есть я. Почему? Тебе небезопасно, тебе страшно?

Ты. Ну да, я, наверное, чувствую себя слишком открытой, с оголенными нервами.

Твой психотерапевт. Дыши, пусть слезы текут.

Я. Боже, хватит рыдать, я тебя умоляю. Ты перевела у нее уже полпачки салфеток.

Твой психотерапевт. Дыши, не замирай.

Ты. Я сейчас вспомнила, как ко мне относился Леша. Наверное, я больше всего об этом грущу: бережно и с трепетом. Мне не хватает этого.

Я. Тебе потом еще на работу идти с этой распухшей рожей.

Твой психотерапевт. А вот сейчас ты ощущаешь бережность и трепет со мной?

Ты. Ну это… какие-то профессиональные отношения. Профессиональный трепет. Невозможно к каждому настолько подключаться.

Твой психотерапевт. Если я не подключаюсь, я не могу помогать.

Ты. Я боюсь, что больше ни с кем не будет так, что никто меня не полюбит просто за то, что я есть. И никто во мне больше не увидит того, что видел он.

Твой психотерапевт. А что он увидел? Какая ты?

Ты. Ну… В первую ночь он говорил, что я богиня… Я так смеялась…

Твой психотерапевт. А сейчас ты тоскуешь по нему, по его теплу.

Ты. Но я боюсь, что если бы это вернулось, то меня бы это опять бесило, потому что я считаю, что недостойна этого тепла.

Твой психотерапевт. Дыши… Не замораживайся, дыши… Сложно поверить, что тебя правда любят. Когда к тебе подходят слишком близко, ты пугаешься и убегаешь.

Я. И твой психотерапевт заплачет. Твой. Психотерапевт. Заплачет.

Твой психотерапевт. Это нормально, не пугайся. Ты меня правда трогаешь. Я правда хочу тебе помочь и о тебе заботиться. Дыши.

Я. От твоего нытья даже психологи рыдают. П…ц.

Ты. Я бы сошла с ума от такой работы.

Твой психотерапевт. Видишь, ты сейчас заботишься обо мне, а ведь это моя работа – заботиться о тебе.

Я. Только обе не начинайте рыдать, я вас умоляю…

Твой психотерапевт. Это нормально, это хорошо.

Я. Остаток сеанса ты будешь сидеть и думать: это настоящие ее слезы или она пытается показать тебе, что ее трепет не только профессиональный? И насколько ты не в порядке, если даже своему терапевту не доверяешь?

Ты напишешь: «Видимо, я вызываю слезы».

Твоя подруга Шумакова напишет: «Расскажешь мне эту историю, может, и я поплачу?»

Ты. Ты бессердечная, ты не будешь плакать.

Твоя подруга Шумакова. Чё этооо… я совсем недавно рыдала над «Комнатой», рыдала над «Шпионским мостом», над «Девушкой из Дании», над статьей в Википедии даже рыдала!

Ты. О, над статьей в Википедии я никогда не рыдала.

Твоя подруга Шумакова. Вот видишь! Кто еще и бессердечный. Я просто плачу, когда никто не видит.

Твоя подруга Надя. «37) теплая хрустящая чиабатта;
38) ходить по офису босиком;
39) черно-белая открытка с Мерил Стрип;
40) гель для душа, который пахнет летом;
41) подбирать самые верные слова для того, что чувствуешь;
42) крупная морская соль;
43) вязаные гетры;
44) записывать от руки цитаты в блокнот;
45) придумывать красивым людям из метро красивые истории».
Ир, а тебе зачем такая прическа?! Для себя?!

Я. Ты к этому времени покрасишь волосы в розовый цвет.
Ты напишешь: «Клевая прическа, а что?»

Твоя подруга Надя. Боюсь тебя обидеть! Я думала, такие прически в семнадцать лет себе делают, и не поймешь, то ли мальчик, то ли девушка!

Ты. Последние полтора года это тренд.

Твоя подруга Надя. Но ведь ты не как все! Ты особенная!

Ты. Да, и у меня особенно шикарный цвет.

Твоя подруга Надя. Ладно! Не буду развивать тему! Твой выбор! Ты какого мужчину хочешь? Который тоже в детстве застрял! Это реально бунт какой-то с твоей стороны!

Ты. Ты, как моя мама, говоришь. Тебе же не пятьдесят!

Я. Маме шестьдесят.

Твоя подруга Надя. Мне тридцать, и поэтому так говорю. Мне не восемнадцать!

Ты. А мне не тридцать!

Твоя подруга Надя. Но и не восемнадцать!

Ты. Надь, мы щас поссоримся из-за какой-то херни.

Твоя подруга Надя. Спасибо, что предупредила! Пойду дела делать!

Я. Спустя час Надя напишет.

Твоя подруга Надя. Ладно! Признаю, жизнь учит меня принимать людей такими, какими они сами хотят быть! Ведь это круто делать что-то, что по душе! Пусть я еще и не осознаю всю красоту этой прически, но выбор твой! Пусть и не очень мило получилось мое признание, буду учиться!!! Прости меня! 🙏

Я. Ты не ответишь.

Ты. И ты совсем не чувствуешь, что развод родителей на тебя как-то повлиял?

Твоя сестра. Не-а. Ну… Я даже люблю шутки про пап, которые пропадают. И мне не понятно, почему чувак из второго сезона

«Настоящего детектива» плохой отец, если ему не пофиг на своего ребенка.

Ты. Везет тебе.

Твоя сестра. Может, это потому что я не хожу к психологу? Серьезно, иногда привлекательно свалить свои ошибки поведения на детство. Ты не можешь найти себе нормального мужика и сваливаешь все на родителей.

Ты. А недоверие?

Твоя сестра. Это нормально. Зачем доверять и открываться первым встречным? Так можно очень сильно пожалеть. И я не припомню человека, который бы открывался на все сто. Быть закрытым для интроверта – это само собой.

Ты. Но ты перед своим Славой открылась же?

Твоя сестра. Ну, он до сих пор не в курсе, со сколькими парнями у меня был секс, и это стратегическое решение. Что-то все равно скрываешь, нельзя же вывалить на человека всё. И что вообще значит открыться?

Ты. Я не знаю.

Твоя подруга Надя напишет: «Ир, не сердись, а? Я просто сама еще не устоявшаяся женщина, которая сама еще точно не знает, какая она! С принятием пока трудности! Вот и на других это отражаю! Хотя я прекрасно понимаю, как это круто, когда тебя принимают самой собой!»

Я. Ты не ответишь.

Твоя подруга Шумакова напишет: «Мы с Колей из «Тиндера» почти месяц не можем встретиться. Но в переписке он мне очень нравится. Я, видимо, настолько идеалистка, что я как будто уже нашла парня и мне никто больше не нужен. И я с каждым днем все больше боюсь встречи, потому что она может испортить всю идиллию».

Ты напишешь: «Не зацикливайся тогда на нем».

Твоя подруга Шумакова. Как? Уже зациклилась.

Ты. Вот встретитесь, а он картавит и от него воняет. Что делать будешь? Страдать?

Я. Через два дня твоя подруга Шумакова напишет.

Твоя подруга Шумакова. Встретились. Он, конечно, не то, что я ждала.

Ты. Почему?

Твоя подруга Шумакова. Ну потому что он другой. И он картавит!

Ты. Я сглазила, прости.

Твоя подруга Шумакова. Он странный по повадкам.

Ты. В смысле?

Твоя подруга Шумакова. Я не знаю, как объяснить манеру его говорения и периодические размахивания руками. Я не понимаю ничего про его работу. И он увлекается аниме. А это п…ц.

Ты. Аниме? Ахаха. Ему же двадцать семь! Хотя… что я говорю… мне тоже двадцать семь, и я люблю «Доктора Кто».

Твоя подруга Надя напишет: «Ира, хватит дуться! Сколько можно! Я люблю тебя!»

Я. Ты не ответишь.

Твоя подруга Надя напишет: «Сегодня вышла на улицу и увидела одуванчики! И решила провести себе одуванчиковую терапию! Набрала охапку одуванчиков, представив, что это мои обиды, гнев, страхи!!! И стала их сдувать, отпускать все, что мешает чувствовать себя по-настоящему счастливой!!! Дула-дула, столько радости!!! Моя маленькая девочка внутри просто запрыгала от восторга!!! Два одуванчика не хотели сдуваться, стала сердиться, значит, какие-то чувства гневные не хотят уходить, и помогла им, сорвала их руками, эти пушинки-гневинки, и развеяла по ветру!!! Попробуй, может, и тебе понравится!!!»

Я. Ты не ответишь.

Ты. Я вспомнила всех, к кому я так относилась, всех мальчиков, которых обижала, считала, что они отвратительные. Их было очень много.

Твой психотерапевт. Ты так трогательно заботишься о других, хотя тебе самой нужна поддержка. К тебе сейчас можно ближе подсесть? Нет? Хорошо.

Ты. В классе восьмом за мной пытался ухаживать мальчик Антон Трофимов, даже помню, как его зовут. Он принес мне какое-то мороженое, и мне было так гадко от того, что он принес мне мороженое. Он был таким жалким.

Я. И ты… угадай, что сделаешь? Правильно. Заплачешь. Опять.

Ты. Почему? Он же просто принес мне мороженое! Это ненормально так относиться к людям!

Твой психотерапевт. Ты относишься к людям так, как тебя научили относиться к себе. Ты не сможешь полюбить других, не сможешь наполнить их теплотой и заботой, если не любишь себя. Ты сейчас ощущаешь мою заботу? Или я тоже жалкая?

Я. Ты соврешь.

Ты. Ощущаю.

Я. Ты соврешь.

Ты. Не жалкая.

Твой психотерапевт. Даже странно. Это уже какой-то прогресс, да?

Я. Ты соврешь.

Ты. Да.

Я. В марте ты познакомишься с Даней. Вы будете вместе три недели. Ты попробуешь перебороть себя и быть с ним открытой, а он тоже тебе откроется – расскажет, что у него биполярное расстройство личности

и в период депрессии он может исчезать. Ты попросишь рассказать подробнее, но он скажет: это все равно не скоро случится, не переживай. Через два дня он пропадет.

Твоя сестра напишет: «Я сразу сказала, что он тоже мудак».

Ты. Откуда ты знаешь?

Твоя сестра. Потому что ты написала мне, что он прекрасный. То же самое ты писала про Арсения. Арсений – мудак, значит, и этот мудак.

Ты. Может, у него просто началась эта стадия? Депрессии?

Твоя сестра. Может, стоит психически уравновешенного найти?

Ты. У всех свои тараканы все равно. Он хотя бы про них знает и борется с ними. Арсений с его страхами был не лучше.

Твоя сестра. Хотя в этом есть и хорошая сторона.

Ты. И какая?

Твоя сестра. У тебя теперь есть время почитать первую главу моего романа.

Твой друг Дима. Мой любимый персонаж – это князь Мышкин. Он хороший, но никакой пользы людям он не несет, он болото. Он постоянно все взвешивает. Теперь он мне не нравится. Всегда я сидел в блоке, сам в себе. Я боялся сам себя. Я не верил себе, я не доверял своим чувствам, а когда понял, что потерял ту, которую по-настоящему люблю, я стал копаться в себе… Этот страх тянется с детства. У меня как бы тетя. Ну она мне вроде не тетя. Короче, она ко мне приставала. Определенные вещи делала. И мне кажется, это психологическая травма, у меня появился страх на женщин. Что женщина может покрутить мужиком и бросить. Ну у меня еще отец ушел, я его не знаю. И я решил, что буду всех динамить. И я думал, что та девушка, она не поймет. Обычно люди в таком возрасте уже познали прелести… Не знаю, как это выразить… у них было что-то… А меня еще напрягало, что меня все считали бабником… а у меня на самом деле ничего ни с кем никогда не было. И я боялся, что она не поймет этого. И так я ее потерял.

Я. Даня будет молчать больше недели и при этом постоянно будет онлайн. Ты напишешь Дане сообщение, он его не прочитает. Ты позвонишь ему, он не возьмет трубку. Ты будешь три дня подряд слушать на репите новую песню «Океана Эльзы», которая, как тебе будет казаться, как раз про тебя с ним – https://music.yandex.ru/album3438245track/28713144?from=serp. Под впечатлением от песни ты напишешь еще одно сообщение – почти такое же длинное, какие тебе писал Леша. Ты вспомнишь про Лешу – подумаешь, как же забавно, что теперь ты слишком открыта и тянешь руки к другому человеку, как это делал чудесный влюбленный Леша, – что с ним? где он? Простит ли когда-нибудь тебя? Это длинное сообщение в стиле Леши Даня тоже не прочитает.

Твоя подруга Надя добавит тебя в общую беседу: «Девочки, здравствуйте! Я узнала новые интересные техники, которыми я готова с вами поделиться:

1) мандалотерапия (рисование – работа с конкретным запросом);

2) техника работы с травмирующей ситуацией (рисование; может помочь немного уменьшить агрессивные воспоминания о какой-то конкретной ситуации или трансформировать какой-то страх);

3) библиотерапия (работа с текстом, лучше с любимой притчей; легкая и небольшая техника; позволяет самой себе дать вдохновляющее пожелание), минут десять.

Возможно встретиться с 17.45 до 22.00 с понедельника по пятницу! Если выбираете «Работу с травмирующей ситуацией», то возможна работа по скайпу нескольким людям одновременно! Всем волшебства! »

Я. Ты молча выйдешь из беседы.

Твоя подруга Шумакова. Я могу нахамить, наорать, всем навалять, а потом прийти домой и поплакать. Но эту сторону почти никто не видит, все думают, что я бой-баба. И не перед всяким парнем ты раскроешься, покажешься сразу такая, какая ты есть. И несмотря на то что всем кажусь вот такой, мне нужен кто-то, кто влюбится в меня вот в такую, а потом я такая – хоп! и раскроюсь. И на самом деле мне надо, чтобы меня по голове гладили: бедная ты моя, с больной психикой девочка милая.

Ты. С Колей еще встретишься? Который любитель манги?

Твоя подруга Шумакова. Не манги, а аниме. Не, не хочу. Ты уже посмотрела новую серию «Ходячих»?

Ты. Да! Там настолько много событий, что я смотрела и кричала: что здесь происходит вообще?!

Твоя подруга Шумакова. Без спойлеров, без спойлеров!

Ты. Молчу.

Твоя подруга Надя напишет: «Я на этих выходных буду в Москве! Встретимся?»

Ты соврешь: «Я на выходные в Питер уезжаю».

Твоя подруга Надя. К сестре?

Ты. Ага.

Твоя подруга Надя. Понятно, ну ладно, счастливо съездить!

Я. Больше Надя не будет тебе писать.

Я. Через неделю Даня наконец появится и предложит поговорить в пятницу.

Твой психотерапевт. Я думаю, что вы сами себя лишаете поддержки. У нас бывают теплые встречи, но все равно вы убегаете и не

рассчитываете на мою помощь. И число встреч сокращается, вы опаздываете. Обратно перешли со мной на «вы».

Ты. Вы говорите, что это поддержка человеческая, но это я не очень понимаю. Вашу помощь я принимаю как помощь профессионала. Я доверяюсь вам как доктору.

Твой психотерапевт. А представить, что я живой человек, вы не можете?

Ты. Ну… подружке я бы такое не рассказала.

Я. И подруги слушают твое нытье бесплатно.

Ты. Это какая-то безопасная ситуация – вы доктор и вы меня лечите.

Твой психотерапевт. А в чем опасность, если допустить, что я живой человек? Что в этом вас пугает?

Ты. Отношение пугает. Вы иногда говорите, что я трогательная. Если это говорит живой человек, это меня пугает.

Твой психотерапевт. Но именно в этой точке начинается психотерапия.

Ты. Не знаю, когда я дойду до этой точки.

Твой психотерапевт. В вашей жизни нет опыта, когда о вас заботятся, и это тот опыт, который реален со мной, но он вас очень пугает и вы всячески его избегаете.

Я. Как этот опыт поможет тебе в реальности?

Ты. Я не понимаю, как этот опыт поможет мне в реальности, когда я встречусь с людьми, которые не психотерапевты и не проходят терапию.

Твой психотерапевт. Конечно, в реальных отношениях никто не гарантирует благоприятного исхода, но…

Ты. Мне не нужен хэппи-энд на всю жизнь, мне нужно, чтобы в конце я не мучилась от неопределенности. Всегда, когда я доверялась, я встречалась с той тишиной и молчанием в конце.

Твой психотерапевт. Я вижу, сколько страха, боли, напряжения, пустоты и одиночества в том, как вы ведете себя в отношениях. Когда я говорю о заботе и тепле, для вас это становится невыносимым.

Ты. Я не понимаю, с чего начать. Меня пугает это отчаяние, которое во мне сквозит, мне кажется, оно должно отпугивать мужчин, отпугнуть Даню. Это же начало отношений, легкость, а человек сразу же говорит: блин, мне так страшно. Не знаю, кто согласится на такие отношения.

Я. В ночь перед встречей с Даней ты поймешь, что это все полная фигня – все, чем ты занималась начиная с декабря, все твои попытки вылезти из своего уютного домика. Ты отправишь Дане смс.

Ты. «Привет. Давай отменим нашу встречу завтра».

Я. И напишешь своему психотерапевту. Даже не в Фейсбук напишешь, а на почту. Типа так официальнее.

Ты. «Анастасия, я решила пока прекратить терапию. Извините, я ничего не могу с собой сделать. Ира».

Я. Молодец.

Ты. Ты был прав.

Я. Я знаю. Так спокойнее, правда?

Ты. Да.

Я. Ты в безопасности. Все хорошо. Внешний мир отступил, его нет.

Ты. Да.

Я. И никто не сможет тебя ранить.

Ты. Да.

Я. И сбежать.

Ты. Да.

Я. Потому что ты сбежала первая. Ты бросила его до того, как он бросил тебя. Ты победила.

Ты. Да. Так лучше.

Я. Так лучше.

Ты. Это конец?

Я. Да. Это конец. Включай «Теорию большого взрыва», там новая серия.

Конец.

Ты. Это очень печальный конец.

Я. Какой есть.

Ты. Я чувствую… ну какое-то неудовлетворение из-за такого финала.

Я. Это хэппи-энд вообще-то.

Ты. Какой-то это хреновый хэппи-энд.

Я. Всё, заткнись, мы закончили.

Ты. Я думала, что финал будет какой-то умиротворяющий… типа ты исчезнешь.

Я. Ну спасибо.

Ты. А еще, знаешь, какая у меня была идея насчет конца? Что я такая, как обычно, рыдаю, ты надо мной, как обычно, смеешься, а потом все-таки жалеешь, подходишь и гладишь по голове. Круто, да?

Я. Если надо, сама себя гладь по голове.

Ты. Я все-таки позвоню Дане насчет встречи.

Я. Дура, что ли?

Ты. Вдруг он меня не хотел бросить?

Я. А вдруг хотел?

Ты. Я звоню.

Я. Как хочешь. Гудки. Раз… Два… Три… Спойлер – он…

Ты. Подожди. Ты сказал, что мы с Даней будем вместе три недели. Расскажи про них.

Я. Семь… Зачем?

Ты. Я хочу послушать.

Я. Девять… Десять... О'кей, как хочешь. Но если ты начнешь рыдать, как обычно, я сразу прекращаю, договорились?

Ты. Да.

Я. Тринадцать… Вы познакомитесь в начале марта. Окажется, что он смотрел почти все сериалы, какие смотрела ты, он даже смотрел «Доктора Кто» и Broadchurch. Серьезно, ты уже?

Ты. Нет-нет, я держусь.

Я. Шестнадцать… Окажется, что слушает твою любимую «Курару», которую среди твоих знакомых знают человека три. Девятнадцать… А ты благодаря ему полюбишь группу «Петля пристрастия». Ты сразу поймешь, что он твоя родственная душа. Которая, к слову, через три недели сбежит и не будет отвечать на звонки. Двадцать три… Ты уже поняла, что он не возьмет трубку?

Ты. Я поняла почти сразу. Продолжай.

Я. Зачем? Он не ответит ни сейчас, ни после.

Ты. Продолжай.

Я. Ну как хочешь. Тебе будет казаться, что он идеальный. Когда он смеется, то смешно морщит нос и становится совсем юным. Он очень высокий, ты ему будешь упираться в грудь, когда вы будете обниматься, и он будет гладить тебя по голове. И тебе будет с ним хорошо и спокойно, ты даже расскажешь ему свой главный секрет – что тебе очень страшно открываться людям. Он скажет, что ему тоже страшно. Ты скажешь, что твоя защитная реакция – презирать тех, кто тянется к тебе слишком сильно. Он скажет, что у него такая же проблема. Ты скажешь: «Я в этих случаях исчезаю». Он скажет: «Я тоже». Ты спросишь: «И что же мы тогда будем делать?» Он скажет: «Давай попробуем быть собой». Ты скажешь: «Хорошо, расскажи мне еще что-нибудь про себя». И он расскажет, что у него есть кот Маврикий, а на подоконнике растет лимон, который он долго выращивал. И в прошлом году у него вырос первый лимончик.

Ты. И что он с ним сделал?

Я. Ты спросишь у него, что он с ним сделал. Он скажет, что просто его съел.

Конец. ◆

Декабрь 2015 – май 2016

Петр Багров

С некоторым удивлением – по крайней мере, поначалу – я обнаружил, что не могу назвать ни одного кадра из фильмов Эйзенштейна, который был бы для меня особенно значим. А потом понял, что это не случайно. И выбрал едва ли не самый броский, чуть ли не избитый кадр из первой серии «Ивана Грозного» – крупный план Ивана на фоне извивающейся змеей толпы на снежном поле в Александровской слободе. Таких эффектных, самоигральных, плакатных кадров у Эйзенштейна совсем не много. В отличие от Пудовкина, Эрмлера, Кулешова, Козинцева и Трауберга, даже Барнета, быть может. И вот ведь удивительное дело: сколько замечательных кадров, снятых великим оператором Москвиным для «Шинели», «Нового Вавилона», «Дамы с собачкой», я вспомню с ходу – и не просто замечательных, но тех, в которых содержится формула фильма. А в «Иване Грозном», который снимал тот же Москвин, я ничего выделить не смогу (выбранный мною кадр снял Тиссэ) – хотя считаю «Грозного» едва ли не лучшей работой Москвина.

Если бы я подходил к заданию сентиментально, то, возможно, остановился бы на одном из кадров с Ефросиньей. Мне было лет семь, когда я впервые увидел «Грозного» по телевизору, и царская тетка стала на долгие годы одним из сильнейших моих кинематографических впечатлений (так-то я смотрел все то, что полагается смотреть в детстве, поэтому черно-белых фильмов среди этого было мало, и каждый оказывался значим). Но вопрос: на каком кадре остановиться? Представляю себе нависающую над белой Анастасией громадную черную треугольную Ефросинью, резкий поворот ее головы, глаза, столь же резко перебегающие слева направо, руки, застывшие в каком-то иконописном жесте, когда с них бережно снимают шапку Мономаха. Но беда

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

в том, что все это – разные кадры. А из них и складывается мой идеальный кадр – монтажно.

В этом, кажется, и разгадка. Нельзя вычленять кадры из фильмов Эйзенштейна – слишком тесно они связаны с кадрами соседними и последующими (задолго до Пелешяна здесь уже был тот самый «дистанционный монтаж», который, впрочем, является признаком любого хорошего фильма). И когда с рук безумной Ефросиньи снимают шапку, поражает меня – во всяком случае, сейчас, когда фильм виден уже не раз, – не сам застывший жест, но предчувствие его. Вот на экране шапка, ничем особенно не выразительная, – сейчас ее снимут, а там…

Трепет предчувствия гениального кадра рожден кадром предыдущим. И теми, что предшествовали этому предыдущему. И музыкой, конечно (думал я поначалу взять какой-нибудь кадр из сцены Ледового побоища в «Александре Невском», но без хроматической атаки Прокофьева это немыслимо). Впрочем, не только музыкой Прокофьева, но и музыкой человеческой речи. «Ста-ло-быть» – буквально выдыхается первый триплет. Затем пауза в одну четверть, и, усиленная синкопой, возносится мажорная кварта: «спа-сён?» «Ста-ло-быть» – медленно взбирается на малую терцию тремоло, «по-гиб!» – срывается в бездну последнее слово. Этот диалог, гениально «спетый» Серафимой Бирман и Александром Мгебровым, для меня значимее любого кадра из «Грозного». Если бы можно было поместить его в журнал, именно так я и сделал бы. Но не поместишь: это ведь не единая нота и не единый тембр, а совокупность нот и тембров, их движение. Так же

и с кадрами: постоянное движение их образует фильмы Эйзенштейна. Вернее, взаимное движение изображения и звука. Не знаю, сработал ли бы процитированный дуэт Ефросиньи и Пимена, если бы не финальный жест: торжественно вздымающаяся из тьмы рука митрополита с направленным долу перстом внезапно падает куда-то за нижнюю рамку кадра.

Движение у Эйзенштейна продолжается и за пределами фильма. Поэтому тут не бывает изобразительных код. Избежать их – это особое искусство, тем более для художника, мыслящего графически. Ведь, пожалуй, потому (в частности) и был приглашен Москвин на «Грозного», а великий оператор Тиссэ уже для фильма не подходил. Совершенство крупного плана Грозного на фоне змеистой толпы – чрезмерно. Это абсолютно самодостаточный кадр. Тут нет того самого «и вдруг», о котором Эйзенштейн говорил и писал и без которого невозможна динамика. Нельзя говорить: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» – всем известно, что за этим следует.

Процитировав столь затасканную фразу, я испугался – и полез в Эйзенштейна. Не может быть, чтобы он ничего на сей предмет не писал. Оказывается, писал: «Пресловутого «Verweile doch, du bist so schon» наша эпоха как-то лишена еще больше, чем эпоха Гёте, в которой только могла гениально предугадываться эта центральная драма персонажей XX столетия…» Не в этом ли все дело?

SUMMARY

We and them
IK Round table talk at Artdocfest festival in Riga.

Askold Kurov, Maxim Tuula:
"Cinema which better has never been"
On THE TRIAL: THE STATE OF RUSSIA VS OLEG SENTSOV (Estonia – Poland – Czech Republic). Conversed by Ekaterina Titarenko.

Larisa Malyukova
To shoot/to make a film
Review of Beata Bubenets' FLIGHT OF A BULLET (Russia – Latvia).

Evgeny Maizel
We will rock you!
Review of Oleg Mavromatti's MONKEY OSTRICH AND GRAVE (Israel – USA – Bulgaria).

Elena Stishova
Subtle redsouls
Review of Jessica Gorter's DE RODE ZIELE (Netherlands) and of Dmitry Bogolyubov's A WALL (Russia).

Maxim Kazyutchits
Bell
Review of Andrei Osipov's EASTERN FRONT (Russia).

Natalya Sirivlya
"Dear my, dear..."
Review of Ruslan Fedotov's SONGS FOR A WHALE (Belarus).

Denis Katayev
The King is Dead – Long Live the King!
Review of Denis Klebleev's KING LEAR (Russia).

Eisenstein's shot
Russian filmmakers' observations on Sergei Eisenstein's films.

Aliona van der Horst:
"...I understand Russians"
On LOVE IS POTATOES / LIEFDE IS AARDAPPELEN (Netherlands – Russia). Conversed by Nikita Kartsev.

Igor Sukmanov
Deliberateness. Authenticity
Review of Yulia Shatun's TOMORROW (Belarus).

Nina Tsyrkun
When the clock stopped
Review of Lydia Sheinina's HARMONY (Russia).

Andrei Arkhangelsky
The hidden
Review of Maria Stepanova's novel MEMORY OF MEMORY.

Kristina Matvienko – Marina Razbezhkina – Yulia Liderman
The Go-Between
Conversation about Jan P. Matuszynski's THE LAST FAMILY / OSTATNIA RODZINA (Poland).

Alexei Artamonov
What Farocki taught
Notes on economy of appearance.

Andrei Vasilenko
Death as miracle
Review of Wang Bing's MRS FANG (China – France – Germany).

Anton Dolin
Fightback
Review of Claude Lanzmann's NAPALM (France).

Veronica Khlebnikova
Looking like a forgotten thing
Review of Anatoly Vasilyev's ASINO (Switzerland).

Zara Abdullayeva
Elucidator
Review of Boris Yukhananov's EDIFICATION (Russia).

Boris Lokshin
Rabbit runs away
Review of Dean Fleischer-Camp's FRAUD (USA).

Victoria Belopolskaya
License to kill
Amsterdam-2017.

Marina Drozdova
In a Grove
Latin American cinema at Amsterdam-2017.

Grigory Timchenko
The accused without head
Alexander Rastorguev's and Petr Verzilov's documentary project: rehearsal record

Andrei Fomenko
Deductive editing
On Sergei Eisenstein's MONTAGE 1938.

Sergei Eisenstein
My Calvary
Excerpts from diaries. February, 1942 – January, 1944. Commented by Vladimir Zabrodin.

Anton Khitrov
Short course
On Rimini Protokoll theatre project.

Kristina Matvienko
Returnees
Alexander Vartanov's project "The end of century / the end of circle".

Olga Gerdt
Still theatre?
Volksbühne-2017/2018: attempt at transformation.

Apichatpong Weerasethakul
Change in perspective
On Apichatpong Weerasethakul's project FEVER ROOM in Volksbühne Berlin. Conversed by Anton Dolin.

Nina Sputnitskaya
Animation against Internet
Russian YouTube animation.

Ilya Bobylyov
Magic specs
Moscow-2017. The Great festival of animated cartoons: VR-animation.

Anton Utkin
In the absence of an artist
VR genealogy

Timur Bekmambetov:
"Cinema is the filmmaker's selfie"
On Timur Bekmambetov's PROFILE and his Screen Life project. Conversed by Yulia Gulian.

Maxim Krongauz
Had a rollicking time!
Oxxxymiron, Gnoyny and rap-battle language.

Alexandra Arkhipova, Sergei Belyanin, Anna Kirzyuk, Irina Kozlova, Darya Radchenko, Elena Yugai
Life circle of a meme

Katerina Tarkhanova
From hell to hell
Network trauma

Alisa Tayozhnaya
Let me in
Virtual relations in contemporary melodramas and romcoms.

Ekaterina Bondarenko
Women and kids
A play.

Inga Vosk
Grisha
A play.

Maria Ogneva
Spoilers
A play.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

№1/2 2018 1/2

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

спецпроекты Наталья Кумец, Екатерина Титаренко

редактор «Синематеки» Владимир Кочарян

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 19.01.2018. Подп. к печати 01.02.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 25,75

Тираж 2 700 экз.

Заказ 23312
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

© Журнал «Искусство кино», 2018

ISSN 0130-6405